EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE LETTERATURA
SCIENZE E VARIETA
VOLUME XI°

1900

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO - EDITORE

INDICE DEL VOLUME XI.°

VOL. XI N.° 61

EMPORIUM
GENNAIO 1900

RIVISTA
MENSILE
ILLUSTRATA
D'ARTE, LETTERA-
TURA, SCIENZE
E VARIETÀ

❋ ❋ ❋

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE:
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE ❋ BERGAMO

Num. 61. VOLUME XI

EMPORIUM

BERGAMO Gennaio 1900

CONTIENE:

Negativa Brianzi (Galleria Artistico-Letteraria)

GIOVANNI SEGANTINI

(1858-1899)

EMPORIUM

VOL. XI. GENNAJO 1900 N. 61.

GIOVANNI SEGANTINI.[1]

« IN MEMORIAM »

ET les plus vigoureux des chênes n'étaient-ils pas souvent ceux qui avaient grandi contre les obstacles, parmi les ronces et les pierres? »

Così lo Zola, nel suo ultimo lavoro *Fécondité*, non potrebbe offrirci migliore esordio a queste nostre cartelle per la continuazione del brillante articolo di *Neera* pubblicato dall'*Emporium*, or sono quattro anni (marzo '96), su Giovanni Segantini.

* * *

Noi vidimo il grande artista, lo scorso inverno, la penultima volta a S. Moritz, ove da Maloja si era recato per qualche ora. Come sempre si presentava, lo trovammo aitante della persona, gagliardo, dal viso aperto, franco, generoso, lo sguardo acuto, profondo, dal portamento di un uomo sicuro di sè, un po' altiero perchè conscio della sua forza; sembrava sfidasse il suo destino; si sarebbe detto che ormai sentiva di non paventare di nulla.

Appena pochi mesi dopo, il 18 settembre, lo intravidimo ancora passare da S. Moritz, tutto raccolto, il viso sparuto, quasi raggomitolato in una carrozza, con cui si faceva condurre da Maloja a Pontresina, accompagnato dal suo fido amico Alberto Grubicy, per ultimarvi sullo Schafberg, in cima al quale si era fatto costruire appositamente una baita, la grandiosa sua opera destinata all'Esposizione mondiale di Parigi.

G. SEGANTINI — (1880 « RITORNO ALL'OVILE », DISEGNO AL CARBONE (0,33×0,54).
(propr. sig. avv. Giacinto Gallina)

[1] Il desiderio di completare lo studio di *Neera*, su Giovanni Segantini, pubblicato nel Vol. III, Marzo 1896, dell'*Emporium*, con le notizie dell' ultimo periodo di operosità e di vita dell'illustre pittore spento così inopinatamente sullo Schafberg sopra Pontresina, ci ha fatto accogliere di buon grado il presente articolo di quel di lui ardente ammiratore e ottimo scrittore d'arte, che si nasconde sotto lo pseudonimo di Lorenzo Benapiani. Non possiamo convenire con lui in alcuni suoi pugnaci giudizi: gli siamo nondimeno gratissimi e gli esprimiamo i nostri ringraziamenti per aver saputo radunare per la nostra rivista una eletta serie d'opere e di documenti grafici poco conosciuti od affatto inediti. — Sulla morte del Segantini vedasi anche il nostro cenno necrologico nel Vol. X, Settembre 1899, pag. 242.

Ci ha destato un' impressione tristissima.

Una copiosa nevicata di due giorni aveva coperto tutta l'Engadina; fenomeno strano, in estate, se non altro per la durata, di cui c'intrattenemmo nell'*Emporium* dello scorso settembre. Ma il rigore della temperatura, benchè anormale, essendosi persino osservato dei ghiacciuoli sullo specchio d'acqua del lago, non ci sembrava causa sufficiente a giustificare dello Schafberg, donde aveva svelato un mare di luce sulle sue ultime tele.

Gran lutto pel Trentino, suo paese natìo, pel resto d'Italia, per l'arte!

Egli scomparve alla vigilia del suo completo trionfo, a quarantun anni appena!

Pietà vuole che non si dimentichi la tragica fine dell' arch. Mengoni; ma volgendo lo sguardo a ben

SEGANTINI E LA SUA FAMIGLIA.

tanto rattrappimento in una persona così robusta ed avvezza ai ghiacciaj ed alle nevi perpetue. Quell'uomo è ammalato, pensammo, e molto gravemente ammalato, anzi sfinito!

La triste impressione non ci aveva purtroppo ingannati.

Di ritorno a Milano, verso gli ultimi di settembre, e, dopo una breve gita a Bergamo, ci attendeva il dolore della lugubre notizia.

Giovanni Segantini, l'aquila dei pittori, il *re delle alpi* — come egli si compiaceva sentirsi chiamare da un autorevole critico tedesco — si era spento la notte del 28 settembre, da eroe, là, sulla breccia più alti ingegni, è uno strazio di pensare che come Giuseppe Brentano, ventisettenne, l' ironìa del destino strappò all' amore degli studi prediletti pel suo Duomo; come al Grandi mancò la suprema soddisfazione di vedersi innanzi finita ed ergersi maestosa, libera da ogni velo, l'ultima creazione sua, il colossale *monumento delle cinque giornate;* così a Segantini fu tolta la gioia di assistere all'ammirazione del mondo intero, in Parigi, alla sua ultima creazione, uscita dal suo animo eccelso quale inno sublime dell'arte alla natura. L'inesorabile legge non poteva essere più spietata verso tre dei suoi più nobili interpreti, così onesti, così laboriosi, e forti e geniali.

Ma il sorriso dei cielo — riservato allo spirito del Grandi nel punto in cui la sua salma veniva, con pietoso, delicato, ineffabile sentimento d'amore degli amici, portata attorno attorno alla sua opera, cui sacrificò la vita — non si rinnovò. Una pioggia minuta, insistente, uggiosa sembrava avvolgere in un pianto del cielo il silenzioso corteo che il 1° ottobre accompagnava la bara di Segantini al cimitero di Maloja dalla vicina chiesetta. Quivi la salma, faticosamente calata su di una barella dall'erta montagna a Pontresina e messa nella bara, era stata, due giorni innanzi, da questo paese trasportata su di un carro.

Tutta Engadina vi aveva partecipato. Corone, fiori, condoglianze erano giunte da Monaco, da Vienna, Berlino, da ogni parte. Il ministro della pubblica istruzione, on. Baccelli, telegrafa pensate parole di cordoglio al podestà di Arco (Trentino); il conte Grimani, quale presidente della III Esposizione Internazionale di B. A. di Venezia, invia un nobile dispaccio alla vedova e «... manda un estremo saluto al grande, buono e luminoso interprete della natura; al poeta dell'ideale, rapito immaturamente alla vita, non alla gloria »; le Riviste d'arte, la stampa tutta d'Italia e di fuori annunciano e commentano la triste notizia.

Ugo Ojetti, con trasporto di ammirazione, propone nel *Corriere della sera* una sottoscrizione per un monumento, e più tardi tiene una commemorazione ad Arco, dopo quella già data da Eugenio Bermani, per invito della *Famiglia Artistica*, nel salone terreno del palazzo della Società per le B. A. ed Esposizione Permanente, nelle cui sale superiori viene in brevi giorni organizzata una Mostra retrospettiva, una vera solennità, non fosse che per l'ultima opera figurantevi, l'importantissimo trittico destinato a Parigi. Nel *Marzocco* dell' 8 ottobre, tutto dedicato al sommo pittore, Gabriele d'Annunzio, coll'ineffabile dolcezza della sua poesia, canta le « Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi per la morte di Giovanni Segantini »: « Partita è su i venti ebra di libertà l'anima dolce

LA CASA E LO STUDIO DI SEGANTINI SUL MALOJA.

e rude — di colui che cercava una patria ne le altezze più nude — sempre più solitaria ».

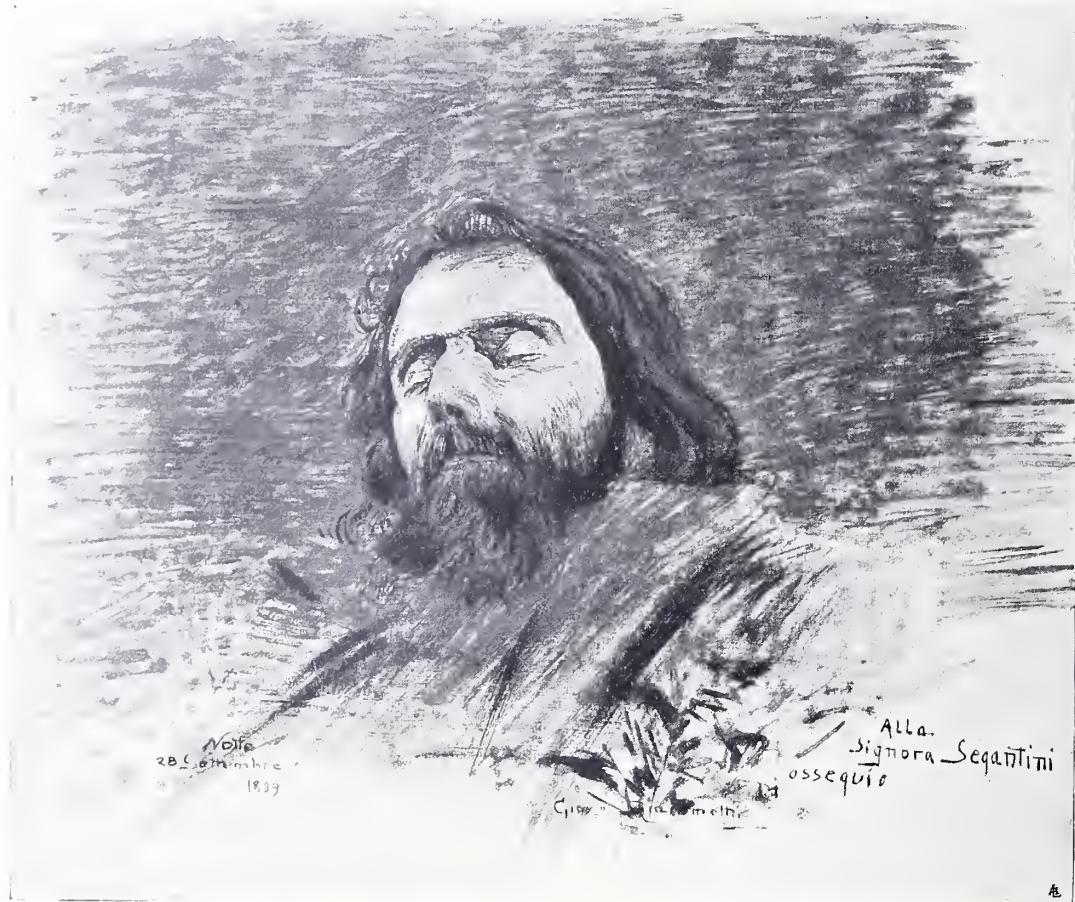
E nel *Marzocco* successivo, del 22 ottobre, Pierre de Boucheaud scioglie, lui pure, un inno: « Tu fus grand, tu fus beau, tu fus puissant: ton âme - N' aima jamais que la Beauté. - L' Art qui donne la Foi, le brula de sa flamme - Et nimbe ton éternité. - ... Les voix pures tombaient du fond du ciel sonore - Sur la montagne tout en deuil - Et l'Echo les portait, palpitantes encore, - Comme un baiser à ton cercueil. »

Le ossa di Luigi Chirtani avranno esultato.

Nè si finirebbe presto a raccogliere tutti i tributi di onoranza. Non vogliamo, tuttavia, ommettere fra le citazioni il numero unico *La Promessa*, che, con gentile pensiero di ricordanza, in giovani tanto più encomiabile, fu pubblicato per cura dell' Associazione fra gli studenti di B. A. in Milano.

Già, la notte del 28 settembre, l' allievo ed amico Giovanni Giacometti aveva dato alla vedova la maggiore prova di pietoso affetto, ritraendo al lume dei ceri, le sembianze della cara salma, depositata nella chiesetta, mentre il dott. Bernhard procedeva all' imbalsamazione.

Notte 28 Settembre 1899

Alla Signora Segantini ossequio Giov. Giacometti

« LA SALMA », DIPINTO AD OLIO DELL'ALLIEVO GIOVANNI GIACOMETTI.

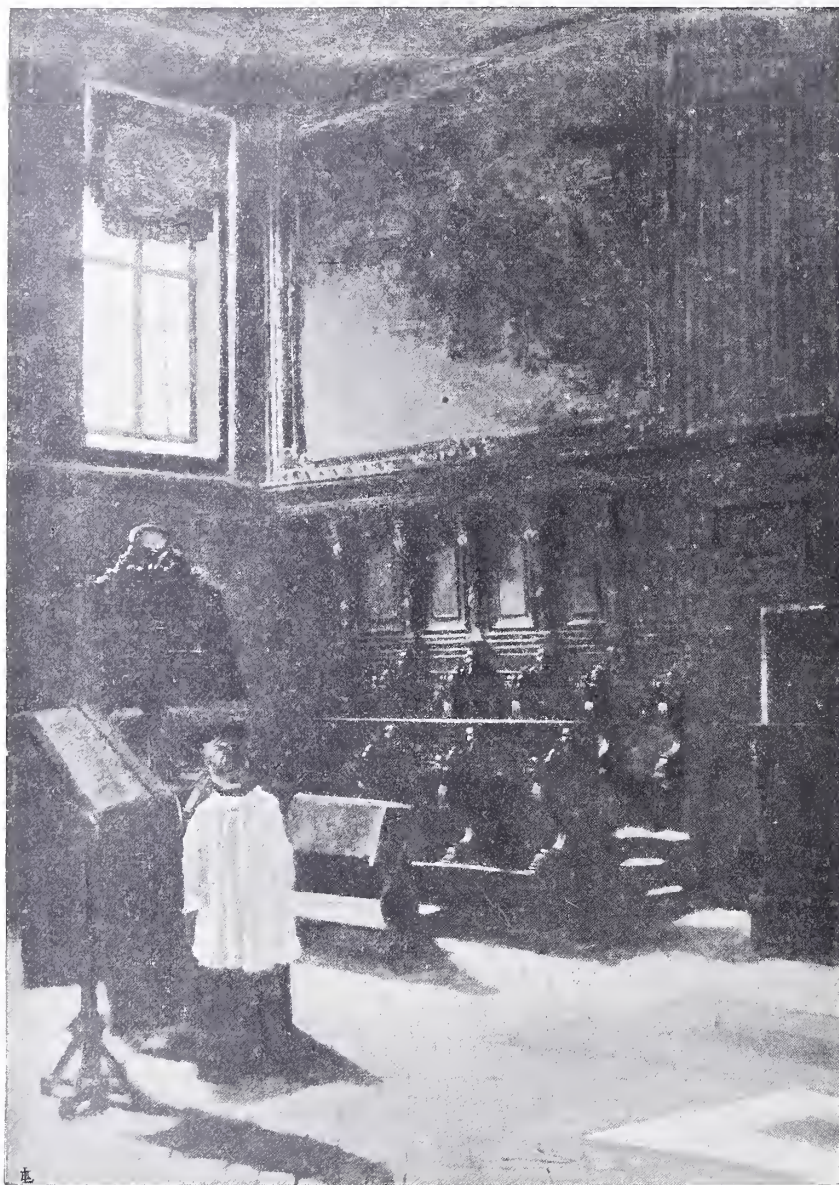
E qui dobbiamo pubblicamente ringraziare il signor Alberto Grubicy, il quale ci ha favorito e la fotografia del forte ed improvvisato lavoro del Giacometti, e quella di S. con la famiglia, del tumulo al cimitero, del quadro *la fonte del male* e di altri soggetti, procurandoci il piacere di presentarli ai nostri lettori.

***

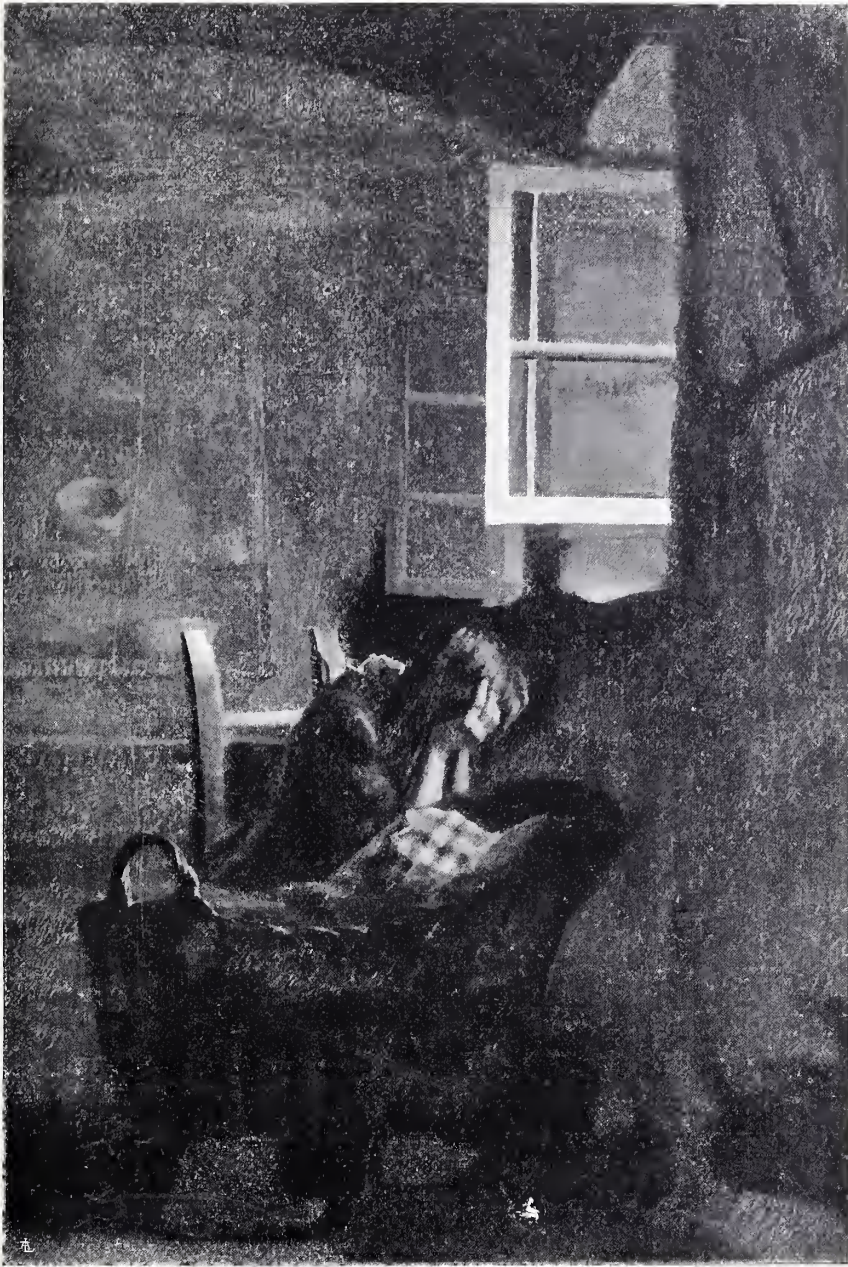
E se fu profondo il dolore di quanti ammiravano l'artista, degli intimi che amavano l'amico,

IL TUMULO NEL CIMITERO DI MALOJA.

della vedova, dei figli che adoravano il compagno indivisibile della vita, il padre amoroso e tenero, trepido del loro benessere, chi può dire lo strazio del suo cuore, l'istante in cui sentendosi a finire, avrà visto affacciarsi alla sua mente l'abbandono della sua cara famiglia, l'avvenire di essa?

« Lui spirato — scriveva nelle sue commoventi lettere il signor D'Albesio, che era accorso da Milano allo Schafberg appena avvisato della gravità del male del caro amico — da quella minuscola casetta di legno in cima al monte, salirono al cielo nella notte i lamenti, i richiami, i pianti di tutti

G. SEGANTINI — (1879) « IL CORO DELLA CHIESA DI S. ANTONIO », DIPINTO AD OLIO (m. 1,17 × 0,81).
(propr. signora Maria Melano Barberis)

quei poveri esseri che avevano vissuto solo di lui, solo per lui. »

La sua vita fu un continuo lavoro, assiduo, esemplare. Dopo una lotta, quasi di leggenda, della sua prima esistenza; vincendo ad una ad una le immani difficoltà che congiuravano contro le sue aspirazioni; spiegando grado, grado le sue evoluzioni artistiche, con indefessa smania di progressivo perfezionamento; indifferente, per non dir fiero delle critiche degli impotenti, sdegnò il facile plauso della folla, non distraendosi mai dalla sua alta e gloriosa meta.

G. SEGANTINI — (1883) « CULLA VUOTA », DIPINTO AD OLIO (0,65×0,40).
(propr. sig. Giov. B. Torelli)

Egli fu un carattere, non solo come artista, ma come uomo.

Non ci fermeremo a seguire tutti i suoi passi; già nota è la sua storia. Vogliamo solo ricordare — poichè la memoria è molto labile in chi tiene sempre in serbo le lagrime di coccodrillo — che se l'artista ha raggiunto la fama agognata, l'uomo aveva diritto di conseguire *a tempo* quelle materiali soddisfazioni, che gli avessero impedito di prendersi, a poco a poco, inconsciamente, una pericolosa rivincita sulle angustie dei giovani anni.

Pur lasciando stare il romanzo della fuga, la

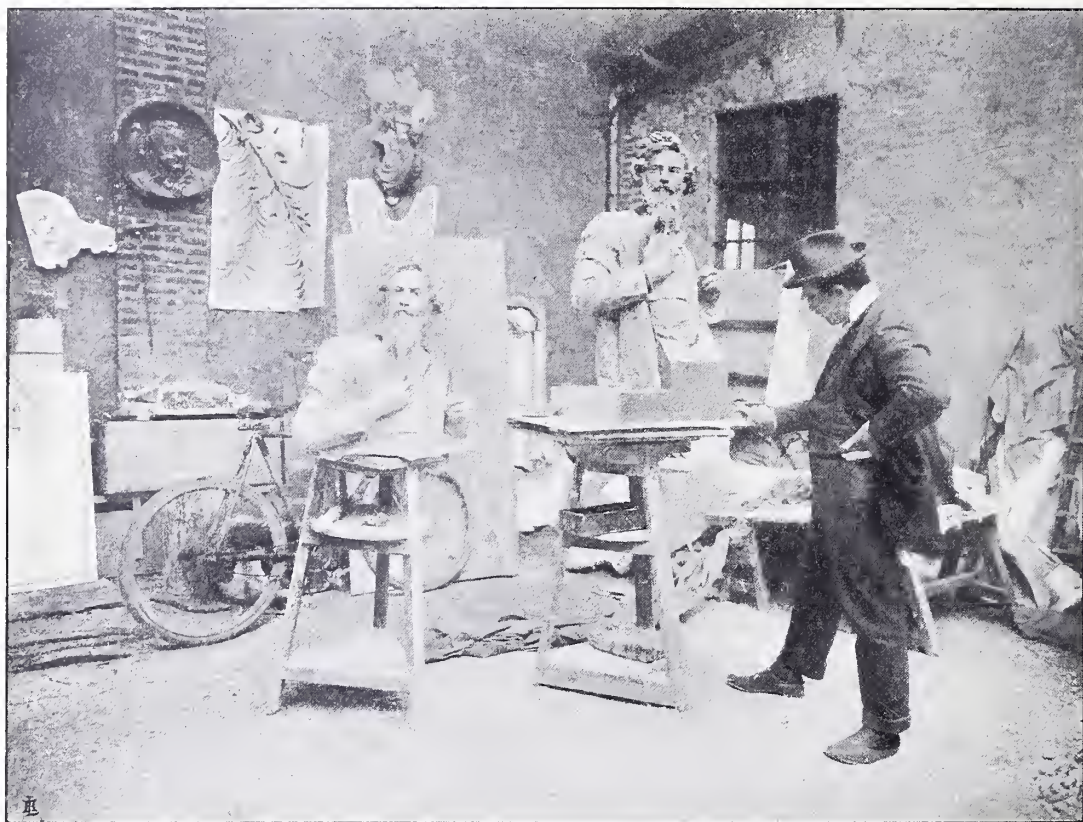
guardia ai porci, e le molliche di pane — che il suo stomaco esigeva più del suo disegno — quando si era inscritto all'Accademia di B. A. in Milano, contava allora un sedici anni. Egli diede subito prova di non comune ingegno; e riteniamo che avrebbe rinunciato volontieri alla menzione onorevole del '75, alla medaglia d'argento del '76, alle altre di bronzo del '77 e '78, nonchè a quella d'argento nel '79, per un incoraggiamento un po' più tempestivo ed efficace, anni addietro, quando veniva ricoverato a riprese in un Istituto, dove non tutti i giovanetti entrano spontaneamente ed in premio della loro condotta.

Si noti che nel '79, appunto, egli espose il *coro della chiesa di S. Antonio*, che fu il primo squillo di tromba della sua fama.

E il N. A., baldo campione della lotta, continuò a battere la sua strada maestra.

Ma prima vogliamo riassumere le sue peregrinazioni il più brevemente possibile.

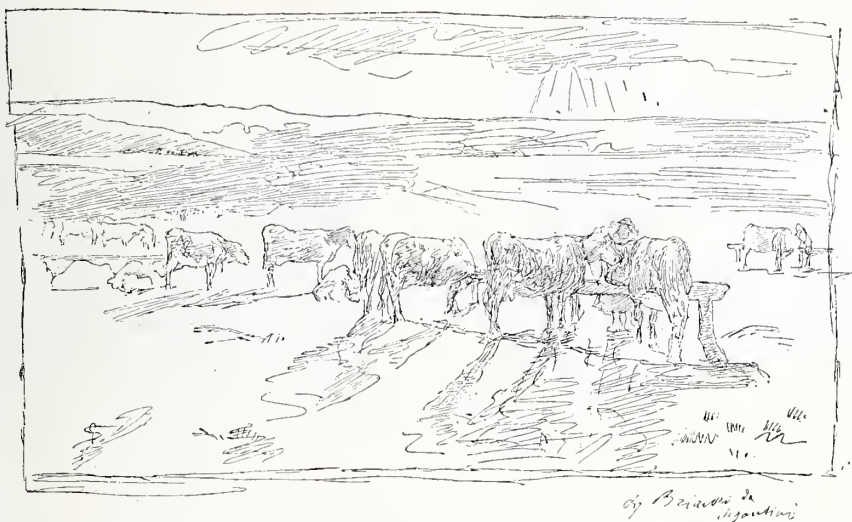
***

Nel '79 il N. A. era a Pusiano; l'81 a Carella, nella *Cà di strii*, tra il lago di Pusiano e il vicino lago di Segrino; dall'84 all'86 a Caglio, un po' più in dentro nella Valassina, sempre in territorio di Lecco.

IL PRINCIPE PAOLO TROUBETZKOY DÀ GLI ULTIMI TOCCHI AL MODELLO DEL BUSTO DI SEGANTINI, PER LA FUSIONE IN BRONZO.

Dopo il successo di quest'ultimo anno, per darsi un po' di riposo e più ancora smanioso di cercare un soggiorno meglio rispondente ai suoi grandiosi orizzonti, si decise ad un giro pedestre che sarebbe terminato solo quando avrebbe scoperto il paesaggio desiato. Prese con sè la moglie, e percorrendo instancabilmente la Val Seriana in tutta la sua lunghezza sino allo spartiacque, per un passo difficilissimo, disastroso, scese nella Valtellina, e continuando imperturbabilmente la sua marcia, animato dallo spirito di un esploratore, si portò sino a Livigno.

I dintorni erano piacevoli..... non così il paese. Per non avere egli assistito alla messa, o non sappiam bene per quale altra inosservanza di pratiche religiose — in quelle terre vigendo forte il vieto pregiudizio che non possa esservi uomo onesto e buono, quando assorto solo nella religione della sua famiglia e del lavoro — i terrazzani scoppiarono subito in tali manifestazioni di ostilità, che il N. pittore e la sua compagna, dopo due soli giorni di sosta, dovettero abbandonare il paese inospitale, salvandosi quasi colla fuga. Guadagnando la cima di un altro spartiacque, a 2000 m. di altitudine, la coppia scese nella Valle di Poschiavo, passò la Bernina e a piccole tappe percorse l'Alta Engadina fino a Silvaplana. Quivi ponendo termine, finalmente, all'alpinismo errante, salirono la via Giulia in carrozza, valicandone l'alto Passo di 2287 m., e scorrendone l'ampia, imponentissima valle — che si biforca a Tiefenkasten e fa capo a Coira — sostando, però, a Savognin (1400 m. di alt.), uno dei posti più favoriti della ridente plaga, che in quel punto si allarga in una conca maestosa, a guisa di anfiteatro dagli ampi scaglioni coperti di velluto verde.

Giusto in quel tempo un savognino reduce dall'America aveva impiegato parte dei suoi risparmi in una casetta che sembrava fabbricata a posta per l'ideale del N. A. — Senza tante parole si combina l'affitto, e il N. pittore, magnanimamente e spensieratamente come sempre, offre 150 lire di garanzia del contratto, verificando poi di non trovar più neanche un soldo in tutte le tasche.

Segantini intuì, di colpo, che quello era il suo paese. Si portò a Caglio a prendere i figli e ritornò a Savognin, raggiuntovi in novembre da Vittore Grubicy, che passò coll'amico tutto l'inverno, fino all'aprile dell'87, almanaccando, studiando e provando quel nuovo processo tecnico di tavolozza, chiamato *divisionismo*, sotto cui si è rivelato il *Segantini dell'ultima maniera.*

G. SEGANTINI — (1886) « ALLA STANGA », PRIMO DISEGNO A PENNA (0,20 × 0,35).
(propr. sig. Napoleone Brianzi)

A questi studi noi dovremmo dedicare qualche cartella, ma diremmo molte cose già esposte da altri, e non potremmo dir meglio, nè più autorevolmente di Primo Levi, che nella *Rivista d'Italia* (fasc. XI e XII nov. '99) ha pubblicato un lavoro coscienziosissimo e magistrale: *Il primo e il secondo Segantini*, cui rimandiamo il lettore. Questi ci sarà grato di conoscere anche nella presente circostanza i meriti del modesto ed esperto *Vittore :*

Il quale non predicando soltanto con le idee proprie, ma coll'esempio altrui, si faceva prestare dal grande olandese Mauve, suo amicissimo, una serie di studi ad olio scelti opportunamente, e li mandava a Segantini, a dimostrargli quale poderosa efficacia Mauve sapesse ottenere dalla massima semplicità.

E Segantini nè lesse, nè vide indarno. Uscì da questo doppio insegnamento una rivoluzione completa, coll'inizio della terza fase. Che fu insieme l'inizio della gloria.

Ma le infinite noie, che per mezzo dell'*Anzeiger* gli procuravano i terrazzani, gelosi di vedersi stabilire nel Comune un nuovo capo di famiglia, e di quella tempra, di quel valore — ad onta che egli avesse fatto un deposito di 3000 franchi a Coira, capoluogo del Cantone, per sollevarlo dai rischi dell'eventualità di trovarsi sulle spalle degli orfani, e per impedire che ai benefizi del ricchissimo Comune partecipassero degli adottivi e non solo i nativi — le infinite noie, diciamo, che assumevano il vero carattere di vessazioni, decisero, nel '91, il N. pittore a rifar le tende e trasportarle da Savognin a Maloja. Quivi, i maggiorenti, con idee meno meschine, meno dannosamente gelose a se stessi, compresero che la presenza di un pittore, dalla fama quasi europea, doveva riuscire di lustro, di maggior attrattiva alla visita del paese e dei dintorni. Con avveduta gentilezza, maestri nell' industria dei forastieri, gli usarono punti d'oro.

***

L'anno appresso espose diverse tele importanti dai varii soggetti: *natura morta*, *un ritratto*, *antisala del convento*, (di proprietà del sig. Grubicy), *natura morta*, *il campanaro*, (di proprietà del sig. G. Batt. Torelli), *pesci*, *verdura*, *ritratto di signora*, *el Redefoss*, *un prode* e *la falconiera*.

E fu un vero putiferio.

Del *Prode* avevano fatto fuori un fantoccio da bersaglio.

I grandi sacerdoti, seguendo la loro tattica, non se ne mostravano tanto sorpresi, non si compromettevano, mandavano al fuoco i coscritti. Lasciavano semplicemente sfuggire, con un sorriso compassionevole, delle frasi sibilline, lanciavano alle spalle delle semplici parole tronche, in pretesa di spirito a base di sublimato corrosivo, oppure stavano ad esaminare e riesaminare per alcuni minuti le opere ardite, e poi, senza aprir nemmeno bocca, inclinando la testa di qua e di là e dondolandola dolcemente, in segno di diniego benevolo, quasi di desiderio di correzione, se ne andavano con una crollatina di spalle.

Il *la* era dato; la parola d'ordine non si era pronunciata, ma si era intesa; e fuori i *bravi*.

Agli invidiosi, agli impotenti e ai portavoce allevati magistralmente come colombi viaggiatori, guizzavano dietro i pesciolini, gl'ingenui, gl'irresponsabili, quelli in buona fede. Anche artisti di merito e di coscienza restavano suggestionati, cascavano angelicamente nell' insidiosa rete.

Un tipo simpaticissimo d'artista, irruente ma generoso, bizzarro ma leale, che stringendovi al braccio vi dava il saluto con uno sguardo che era una carezza, il vero tipo della bohème in cravatta bianca, dell'artista-patriota, in una parola, Sebastiano De Albertis, era di quelli che sbraitavano più forte, ignari della parte che loro era assegnata.

Uscito dall' Esposizione ed imbattutosi improvvisamente in Vittore Grubicy — l'unico committente del N. giovane pittore — gli si scaraventa addosso con la seguente chiusa di filippica: « ...*Te capisset minga, che t'en cavaret foeura nagott, nanca ona cicca de tabac. Te lasset quell'alter per quel lì!... Te veut savè cossa l'è quel lì?... L'è on compost de duu ingredient: vont de rost e presunzion* ».

Lo chiarivari fu tanto clamoroso, tanto si sfogò ed ebbe a dilagare, che un acquirente di due quadri di natura morta, due forti lavori, seccato dai frizzi degli amici per tale scelta, affrontò la figura barbina di pregare il pittore a riprenderli.

E fu dal N. A. subito esaudito.

È un aneddoto piccantissimo che qui lo spazio non ci consente di narrare nei suoi particolari; potrà essere svolto in altro momento.

E gli accademici, scandalizzati, soffiavano, soffiavano, e finivano a prendervi parte attiva anche essi...

«.....on protestait, on se fâchait, deux autres membres de l'Institut se révoltaient eux-mêmes..... des rires, des mots d'esprit, des cris indignés éclatèrent.

« Ah! non pas celui-là! Un fou qui s'entêtait depuis quinze ans, un orgueilleux qui posait pour le génie, qui avait parlé de démolir le Salon, sans jamais y envoyer une toile possible!... Toute la haine de l'originalité déréglée, de la concurrence d'en face dont a eu peur, de la force invincible qui triomphe, même battue, grondait dans l'éclat des voix. Non, non, à la porte! »

È l'*OEuvre* di Zola che prendiamo a prestito e che appena uscito, quattordici anni fa, abbiamo citato nel volume *Ars* da noi pubblicato in collaborazione col caro amico Barattani. (*)

Inaugurandosi l'elegante palazzina di Luca Beltrami, nuova sede della Società per le B. A. ed Esposizione Permanente, l'inallora Sindaco di Milano, D. Gaetano Negri, fu felicissimo nel suo discorso:

« L'Arte ebbe in questo secolo, in Lombardia, tre grandi maestri che l'hanno radicalmente e successivamente rigenerata ed hanno avuto una schiera di eletti seguaci. Primo venne

(*) Abbiamo ricevuto da Lorenzo Benapiani alcune copie del volume « Ars » a disposizione degli abbonati dell'*Emporium* i quali ne facessero richiesta alla nostra Amministrazione verso rimessa dell' importo di L. 3, per ogni copia; importo che sarà integralmente devoluto, meno le semplici spese postali, all'on. Comitato delle onoranze a Giovanni Segantini pei monumenti di Arco e del Maloja. (*N. d. D.*)

G. SEGANTINI — (1883) « ALLORA », DIPINTO AD OLIO (0,77 × 0,45)
(propr. sig. Carlo Redaelli)

G. SEGANTINI — (1883) « OGGI », DIPINTO AD OLIO (0,77 × 0,45)
(propr. sig. N. N.)

Andrea Appiani, il quale uscendo dalle scomposte mollezze della fine del settecento, seppe riaccendere il culto e il sentimento della bellezza antica e di un'armoniosa idealità di forme.

Poi apparve Francesco Hayez, che ha portato il romanticismo nella pittura e vi ha portato insieme un soffio di vita potente, ma si tenne chiuso nel campo della storia con un complesso di modi e di stile ancora in parte convenzionale. Ultimo venne Tranquillo Cremona, il quale osò prendere di fronte la realtà e riprodurla con una intuizione geniale, con una inesauribile versatilità di mezzi, con un sentimento profondo e poetico delle sue bellezze. La giovane Scuola Lombarda discende direttamente da questo maestro che le dava un fortissimo impulso: ma è sparito troppo presto e prima di aver potuto disciplinare le energie che egli aveva sollevate.

Da qui un movimento vivace e un po' confuso, ma nulla di più interessante di questa fase dell'arte in cui si sente il fremito di una vita intensa, che ancor non ha potuto esplicarsi del tutto. — Se io avessi la parola autorevole, direi agli artisti provetti: Non vi colga tedio e stanchezza, continuate con animo costante, la faticosa ascesa delle ardue vette dell'arte, rendete più vasto e più aperto il vostro orizzonte pur rimanendo sempre fedeli alle nobili tradizioni che vi hanno date tante vittorie e meritata rinomanza. »

Continuare con animo costante! Va bene *Avanti, avanti! So' parole belle...* — come dice l'arguto poeta romanesco ne *la scoperta de l'America* — *Ma quì nun ce so' tanti sagramenti, — caro lei, quì se tratta de la pelle.* E in verità le parole dell'on. Negri erano parole d'oro; ma davanti al bronzo, maccheronico è ben vero, ma sempre bronzo, eretto all'Hayez sulla piazzetta di Brera, mentre al Cremona — *conspué* — non si osava dedicare che molto a stento e in gran ritardo un modestissimo marmo, i giovani allievi dell'Accademia quali ammaestramenti erano, sono e saranno costretti a dedurne?

« Quando il Segantini — scrivevamo quattordici anni addietro — espose i suoi primi lavori, tutti i fulmini accademici si scatenarono contro quel povero traviato, di nostro pittore. In pubblica riunione abbiamo sentito esclamare che le riprovazioni erano dettate da uno stretto dovere di riverenza per le sane dottrine; e chi si permise di far sentire una debole voce in generosa difesa del Segantini, fu rimbeccato colla pungente frase, in tono acerbissimo d'ironia: nessuno ha mai avuto l'intenzione di tarpare le ali al genio.

Ma ritornando alla inaugurazione del palazzo della Permanente, finito il discorso dell'illustrissimo

G. SEGANTINI — (1887) « RAGAZZA AL SOLE CHE FA CALZE », DIPINTO AD OLIO.
(propr. sig. Alberto Grubicy)

sindaco, la scelta ed elegante folla entrava a fare il giro delle sale, ammirando la mostra ricca di opere distinte, e di preferenza sostando davanti alla tela del N. A., *alla stanga*.

Gli uomini in buona fede, onesti, generosi, schietti si ricredettero. Sebastiano De Albertis, entusiasta del lavoro, scorgendo venire Segantini, e ricordando la *cicca de tabac* di cinque anni innanzi, lo abbraccia con vivo trasporto; e confuso — lui, glorioso e robusto avanzo delle cinque giornate, che non si era trovato mai impacciato in nessuna circostanza — cercava una forma che esprimesse la sua resipiscenza senza offesa della sua dignità:

— *Ah... ah... ah...!* — proruppe alla fine — *Quand se fa de sti quader chi!...*

Il N. A. aveva conseguito, è ben vero, una grande medaglia fin da tre anni prima all'Esposizione Internazionale di Amsterdam, con l'*Ave Maria* (non ancora perfezionata dalla modificazione apportata a quel quadro), con *uno di più*, *pastora al fonte*, *idillio*, *Pompejana*; tre anni dopo, l'86, si era meritato un'altra grande medaglia d'oro della città di Amsterdam a quella seconda Esposizione Internazionale, con lo stesso quadro *alla stanga*; ma i gran sacerdoti, rinchiusi nel vasto palazzo dei Gesuiti, non sentivano i rumori del di fuori.

La splendida tela figurò l'anno successivo alla Nazionale di Venezia, assieme con la *vacca bianca alla fontana* spiccante sul fondo di Savognin, con un *ritratto di Vittore* e con l'*Ave Maria*, — la prima opera meravigliosa, traboccante di dolcezza e di poesia, con la quale il N. A. inaugurò il *divisionismo* — oltre a diciotto pastelli e disegni, che sulla cimasa avrebbero occupato più di venti metri di sviluppo.

Tutto ciò non bastava. Che importa se era il risultato di tanto studio, di tanto amore?

Il N. A. si affannava nelle ricerche le più improbe, le più faticose, senza concedersi la minima tregua. Nell'inverno dell' 87-88 così scriveva:

Caro Vittore,

Non pensare di fare esposizione delle mie opere nuove sino alla primavera.

Ho scritto all'Alberto una lunga lettera in cui parlavo di voler inaugurare il mio trentesimo anno. Bisogna compatire questa mia idea d'Artista, sono molti anni che penso a ciò, l'ho confidato molte volte ad Alberto.

In questa esposizione metto tutte le mie forze virili, cuore, amore, in una parola l'arte che manca a *certe* esposizioni.

Tuo SEGANTINI.

E successivamente il:

23-IV-88.

Caro Vittore,

Qui la neve continua a discendere senza volontà, or fina e striata dal vento or larga e pesante come una lunga maledizione. Ma io nel core ho sempre la primavera in fiore, e tutti i sogni miei cantano d'amore.

L'arte, quest'unica mia sorella, mi parla al cuore e mi dice mille cose belle, mi narra i segreti dell'erba, i misteri dei monti e della luce. E poi, sai? io parlo con gli animali, essi mi narrano le loro pene, i loro contenti, io le mie gioie, i miei affanni.

Spero avrai ricevuto il quadro grande. Mi duole che tu

attendi l'*Ave Maria*: ho tentato, ma fu tempo sprecato; ci vuole l'estate, una di quelle sere in cui il sole nella pienezza della sua forza si corica tranquillo e dolce, bagna della sua luce la terra, e le piante, e gli animali, e gli oggetti tutti, e dà quella pace infinita, quella tranquillità solenne, quel senso di amore e di dolcezza che fa buoni.

In mezzo a questo bianco che da sei mesi dura, non mi posso raccapezzare. ....Quindi abbi pazienza, sarà per un'altra volta e per il meglio. L'altro quadro non può arrivare in tempo, lo spedirò per altra occasione.

Ti ringrazio della tua ultima. Tu sei troppo indulgente per me, pei miei pallidi fiori d'inverno.

Io non ho potuto mandarti nè una quantità di bazzecole, nè un capolavoro, ho ben qui opere avanzate, ma attendo il canto degli uccelli e il fragrante odore di erba fresca.

tuo SEGANTINI.

Fu soltanto nel febbrajo dell'87, che per non scoprire troppo il gioco, si pensò, *bon gré, mal gré,* di dar fuoco agli incensi e di lanciare l'*expedit.* Come fulmine a ciel sereno, piomba ai piedi del N. A. un diploma di socio onorario della Reale Accademia di Belle Arti in Milano.

Sarebbe quasi superfluo dire che il N. A. non fece la migliore accoglienza a questa somma degnazione del sinedrio; se non che bisogna aggiungere che il S. pregò un suo fidato amico di riportare il diploma al suo posto d'origine, perchè non ne voleva assolutamente sapere. E ciò fu eseguito, con qualche variante al contegno del Grandi in consimile circostanza; il quale, ricevuto il piego dal portinajo e visto di che si trattava, lo riconsegnò al portinaio stesso dicendogli: « non è per me; si son sbagliati; verranno poi a riprenderlo. »

Il Grandi non si era nemmeno preso il disturbo di rimandare il diploma.

E neppure la mostra di Venezia non bastava. I gran sacerdoti, i deficienti dell'arte, dopo l'affare del diploma, persistevano a non accorgersi di Giovanni Segantini.

Un raggio di luce penetrò l'88 a Bologna nell'oscurantismo in cui si avvolgevano gelosamente tutti i misteri artistici; e il quadro *alla stanga,* rimpatriato carico di allori, fu acquistato per la Galleria Nazionale dalla Giunta Superiore di B. A. ad unanimità di voti, ministro Boselli, grazie a diverse circostanze che oggi non è il caso di esaminare. Un anno veramente fortunato; poi tornò la jettatura a prendere il sopravvento.

Comunque, l'omaggio, che si doveva a così forte artista, era finalmente reso. Ma quanto aspettare! quanto tempo... neppure un segno, neppure una parola... cioè delle paroline se ne saran dette, così a fior di labbra, senza testimoni. Son sempre d'effetto. Ed il nostro compianto e caro De Albertis ci casca di nuovo, e incorreggibile nel suo furioso investimento, ma pur sempre simpaticissimo, davanti all'*Ave Maria*, saggio dei primi studi sul divisionismo, come abbiamo detto poco prima, si scaglia contro il buon Vittore, sapendo di colpire Segantini: *Che porca d'ona superbia quell'omm là! L'ha faa on quader che tucc ghe disen de sì; e lu no! el voeur andà a cercà rogna de grattà.*

G. SEGANTINI — (1880) « ATTORNO AI BOZZOLI », PASTELLO (0,24×0,39).
(propr. sig. avv. Giacinto Gallina)

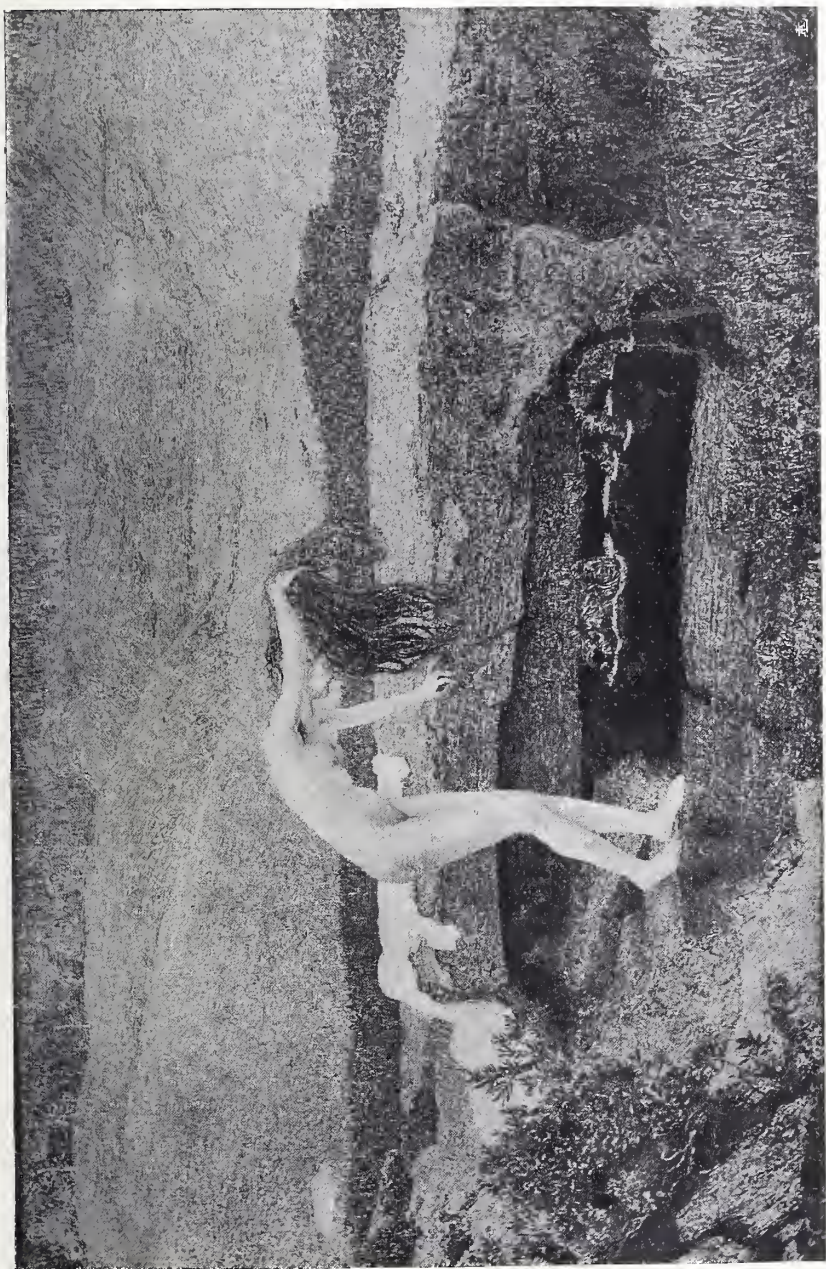
G. SEGANTINI

(1899)

« RACCOLTO DEL FIENO »

DIPINTO AD OLIO

(1,32 × 1,50)

(propr. sig. Alberto Grubicy)

G. SEGANTINI

(1897)

« LA FONTE DEL MALE »

DIPINTO AD OLIO

(esposto ed acquistato alla mostra di Vienna)

Ma era probabilmente un'avversione giustificata, quella degli accademici per un artista come il N.; forse una contro-corrente. Nota a tutti è l'indignazione di S. quando si parlava di Accademia. « E non ho visto — scrive Primo Levi — ricordato da alcuno l'incidente per cui lasciò l'Accademia, quando distrusse il suo concorso, perchè male esposto, e quando, incontrato di lì a breve in istrada il Bertini, ch'egli incolpava di torti forse immaginarii, si mise a fissarlo e a sfogare, e contenere insieme, l'intima ira, così da afferrare ed a scuotere un candelabro del gas, sino a frantumarne i vetri; preludio conforme alla restituzione, più tranquilla, ma non meno significante, ch'ei faceva poi all'Accademia, del diploma a socio onorario, quando gli veniva conferito in piena gloria. »

***

Non quistione soggettiva, non personale egoismo, ma un'alta idealità oggettiva provocava l'indignazione del N. A.

Egli avversava l'applicazione costante, incorreggibile di certi metodi, che trovava dannosi all'arte e riteneva insiti nello stesso organismo dell'Istituto; tanto che si formò la convinzione non esservi nulla di più dissolvente per l'arte delle stesse Accademie, così come sono ora costituite ed organizzate, con le loro proprietà, con le pastoje antipatiche, nojose, caparbie, soffocanti, intolleranti di ogni iniziativa, di ogni sforzo di originalità, di ogni espressione d'individualità arrischiata e coraggiosa.

In una delle numerose e lunghe lettere indirizzate all'amico suo Vittore, il N. includeva due foglie colte nei boschi dei suoi monti e ragionava sulla convenienza, sulla necessità — più volte, del resto, riconosciuta anche da altri artisti prima del N. — di cambiare i metodi d'insegnamento, cominciando dai primi elementi di disegno, e sostituire subito, nella prima lezione della scuola, al goffo *campanello*, modelli veri, tolti direttamente alla natura, impeccabile ed eterna maestra dei maestri.

L'argomento lo appassionava assai, benchè quasi non ne parlasse che con gli intimi; e ben riconoscendo nel suo più provato amico un forbito ed elegante scrittore, pure si sentiva tanto forte nella sua fede, la sostanza era, in lui, tanto prevalente più della forma, che scriveva il

26 novembre 1889.

Caro Vittore,

. . . .

Aspetavo sempre di vedere un articolo che confutasse o appoggiasse quello intitolato niente Accademia firmato un Diletante. se avessi saputo che tu non scrivevi avrei provato a scrivere io, ma adesso e troppo tardi

Ciao il Tuo

Segante

Egli si firmava qualche volta *Segante* per corrispondere alla simpatia degli amici che così lo chiamavano per vezzo. Ed a proposito di variazioni di nome, dobbiamo dire — ciò che non sarà noto alla generalità — che l'atto di nascita del Segantini porta il suo casato senza la prima *n*. Suo padre e lui pure, da ragazzo, si chiamavano e firmavano *Segatini*. Non possiamo qui precisare quando avvenne il cambiamento, ma il nome di *Segantini* restò ed è ormai consacrato dalla storia dell'arte.

All'esposizione Universale di Parigi, centenaria dell' 89, Giovanni Segantini si faceva distinguere con sette opere: *cavalli*, *vacche*, *pecore*, *un fiore delle Alpi*, *studio a Savognin*, *abbeveratoio* e *funghi;* così che egli aveva già raccolto larga messe di successi, e con l'amor proprio vie più lusingato, lasciava germogliare nell'animo suo quel senso ingenito di fede cieca nelle proprie forze e nelle proprie idee, che doveva ingigantire più tardi, anche per naturale reazione delle sofferenze patite nel suo ingresso alla vita ed alla società, e tornare a danno della semplicità e della modestia con cui si vorrebbe sempre vedere accompagnato il merito. Grado, grado si portò inconsciamente ad una grandiosità di forma esteriore da ritenere persino la sua figura diversa da quella che materialmente era.

L'auto-suggestione lo aveva reso incontentabile nella posa, nell'atteggiamento. Anche l'aspetto fiero, aperto, franco del suo viso, da cui spirava una ferma volontà, energia e bontà ad un tempo, non lo soddisfaceva a pieno. Avrebbe desiderato che qualcos'altro trasparisse dal suo viso; la sua figura non gli risultava a bastanza tipica, e volle stilizzarsi negli auto-ritratti, in scarsissimi esemplari, a carboncino o ad olio, dati a qualche suo intimo. Mentre invidiamo, a mo' d'esempio, la fortuna di Vittorio Pica di possedere l'auto-ritratto di S. con preziosa dedica, illustrato nella rivista dell'*Encyclopédie Larousse*, non possiamo certo riconoscervi il pregio della somiglianza. Il N. A. si vedeva con mente esaltata, quasi a traverso di una lente d'ingrandimento; e ne venivan fuori delle teste inspirate, come quella riprodotta nel Catalogo delle Opere esposte nella Mostra della Permanente, che sembrano più un'immagine di Cristo trovata nelle Catacombe, una S. Veronica, un Davide Lazzaretti, anzichè l'effigie della persona che ci vedevamo naturalmente dinanzi agli occhi e ritroviamo nelle varie pose fotografiche con quella fedeltà che non tradisce il vero, che non inganna.

Un auto-ritratto di S. avrebbe potuto partecipare al Concorso di una testa di Cristo all'ultima esposizione di Torino, mentre per antitesi dell'intenzione del N., il distinto pittore Giorgio Belloni vi mandò un pastello che è il ritratto dell'autore stesso. Il quale si è piaciuto di studiarsi crocefisso con la corona di spine in testa, come — per chi conosce il gentile artista — si vede dall'illustrazione a p. 423 dell'ultimo *Emporium*, in uno dei soliti saporiti articoli di Enrico Thovez; ma temiamo che a Nazaret e in tutta Galilea non si riconoscerebbe quel tipo pel Messia di dieciannove secoli fa.

A proposito di somiglianza di ritratti, ricordiamo la spiritosa uscita del Grandi, che da noi pregato ad accordarci un quarto d'ora al Circolo Fotografico Lombardo (anche questo di buona memoria) per la nostra *Galleria artistico-letteraria* — di cui speriamo di approntare, fra non molto, almeno un saggio di pubblicazioni — ci rispose: « *Te voeut famm el ritratt? Ma mi te mandi el me giovin; l'è on bell omm con tant de barba, voj! vun che se presenta ben!* »

Figurarsi, quale somiglianza! Lui, che era un omino piccolo, con peli radi, biondo-grigi, due baffettini che non crescevan mai perchè se li mangiava sempre; un omino tutta modestia, tutto sugo, tutto sapore, un granello di pepe, un nocciolo di marasca allo spirito!

Dai primi ritratti del N. A. nei tempi della sua vita di bohème (somigliante assai quello pubblicato nell'articolo di Primo Levi sulla *Rivista d'Italia*, 15 nov. '99) all' ultimo apparso sul numero unico *La Promessa* — dal quale ritratto spira una mestizia, un raccoglimento triste, quasi uno sforzo di leggere nell' incerto domani, nella fitta nebbia impenetrabile dell'infinito, dell'eterno, dell' ignoto — riteniamo più rispondenti alla fisionomia abituale, normale del pittore il ritratto pubblicato dall'*Emporium*, marzo '96, l'altro del N. A. con la famiglia, illustrato in queste pagine e quello della *Nuova Antologia*, 16 nov. '99, in testa all' articolo di Luca Beltrami, nella stessa posa riprodotta in prima pagina della pubblicata *Commemorazione* tenuta da Eugenio Bermani.

Lo stesso splendido lavoro del Giacometti, eseguito con scrupolosa fedeltà dalla cara salma in ore di angoscia e di pietà in cui non si mente, è una riprova a conferma del nostro avviso.

Non parliamo, poi, della somiglianza che colpisce nel busto eseguito da Paolo Troubetzkoy, il vero mago ritrattista; il quale, senza darsi troppo pensiero della sua recente nomina a professore insegnante di scultura nell'Istituto di Belle Arti a Mosca, non dimentica il suo ideale e sarà presto chiamato anche *principe* della psicologia plasmata nella interpretazione la più eletta della simpatia e della eleganza. Egli era appunto in quei giorni di ritorno da Mosca, ove è conteso dagli alti personaggi della corte e dai suoi allievi, e lo sorprendemmo nella fonderia Strada, a dare l'ultimo tocco al modello del busto del N. A., destinato alla fusione in bronzo.

Tutti i visitatori della mostra Segantini alla Permanente avranno ammirato la geniale opera d'arte spigliata, altiera e gagliarda, uscita da un soffio animatore di verità e d'idealità purissima.

In questi ultimi anni il N. A. si trovava nella *terza sua maniera*.

G. SEGANTINI — (1887) « CAVALLO AL PASCOLO », DIPINTO AD OLIO (0,78×0 95).
(propr. sig. Alberto Grubicy)

Dopo un abuso dei colori di lacca, verso l' 80, con *il campanaro, un prode* ecc., pecca riscontrabile anche nell' 83 — quando espose a „Brera: *culla vuota* (v. ill.), *la Ninetta del Verzee, allora* ed *oggi* (dittico, v. ill.), *attorno ai bozzoli* (v. ill.) e *tisi galoppante*, questo dipinto, però, non tanto laccoso, anzi luminoso, chiaro, con fare alla Velasquez, ed il penultimo con accenno Millstiano — e dopo leggiere reminiscenze di gusto Cremoniano, come nel *maggio*, nella *ragazza alla fontana*, ne *le cadude* (n. 17 di catalogo della mostra odierna alla Permanente), passò nel secondo periodo, con molte opere di cui accenneremo soltanto come prototipi: *temporale in montagna, la benedizione delle pecore, ultima fatica del giorno* (n. 19 del sudd. cat.). Nel quale secondo periodo, in mancanza di altri appigli, si rimproverò il S. di plagio, accusandolo di rubare a piene mani nei tesori del Millet.

Ora, bisogna ragionare ed esser giusti.

Ogni inspirazione di un dato momento artistico è formata dal temperamento, che, a seconda delle condizioni fisiologiche e patologiche del soggetto, si modifica e si muta. In questo secondo periodo il N. A. sentiva la poesia dell'arte sua in quel modo e la imprimeva tal quale sulla tela. E vorremmo un po' mettere al cimento qualche vero plagiario di virtù

G. SEGANTINI — (1888) « LE ORE DEL MATTINO », BOZZETTO AD OLIO (1,10×0,75).
(propr. sig. Alberto Grubicy)

altrui, che nulla senta nel suo interno, vorremmo vedere alla prova uno degli accusatori, da scegliersi nella prima ventina per merito su di un centinajo, ed esaminare i bei risultati che ci presenterebbe volendo ad ogni costo scimmiottare il Millet. Ci darebbe delle copie smaccate, superficiali nella forma, non già la psiche del quadro, l'anima, l'alito della vita. Chi può dimostrare che nel Segantini della seconda maniera manchi un pensiero personale, un palpito, un soffio veramente creatore? Come disconoscere che per raggiungere tali risultati occorre un' inspirazione propria, che si sprigioni dalle latebre dell'animo ed assurga al pensiero divinatore e rivelatore?

Plagio, dunque, no, assolutamente no!

Piuttosto noi troviamo che gli sforzi del Segantini alla ricerca della luce sono il risultato delle stesse tendenze, degli stessi intendimenti d'espc-

razione, che da oltre un ventennio il più grande paesista del secolo, il Fontanesi, ebbe a rivelare. Fontanesi e Segantini, ecco due ragguardevoli depositari dei segreti della natura.

Se non che il N. A. voleva confondere i suoi denigratori. Spinto anche dai consigli di Vittore Grubicy — che presto doveva presentarsi « Sinfonista della tavolozza », come lo qualifica con indiscutibile competenza Vittorio Pica ne *L'Arte Mondiale alla III Esposizione di Venezia* (ed. l'Ist. It. d'Arti Grafiche, Bergamo, '99), « che contempla la natura con occhio di poeta, sapiente rinnovatore di tecnica, artista originalissimo » — il N. A. si diede alla ricerca degli effetti massimi di luce coi mezzi minimi di contrasto di colori, e produsse il meraviglioso quadro *alla stanga*, al quale ci è occorso già di accennare più d'una volta.

Da quest'opera comincia il periodo di nuovi studi, di nuove ricerche di luminosità mediante il processo tecnico del *divisionismo*. Il periodo si distingue in due fasi, in due manifestazioni: la prima che arriva fin quasi al '91, tutta sincerità e semplicità; la seconda che abbraccia gli ultimi nove anni di lavoro del grande artista, un po' manierata dal *simbolismo* in cui il N. A. si era esaltato.

Fu allora che si staccò dal suo fido Vittore — povero vecchio amico e consigliere prezioso, che col fratello Alberto, e lui, formava « la nostra trinità — come S. scriveva l'88 o l'89 allo stesso Vittore — rappresentata da tre cervelli e da tre forti volontà, che hanno un solo interesse per natura indissolubile e che non potranno a meno di riuscire con un colpo maestro a spazzare le nubi che offuscano il bel sereno dell'arte in Italia ».

Ma se delicate ispirazioni gli vennero con le *ore del mattino*, del cui splendido abbozzo ad olio presentiamo la illustrazione, con *amore al fonte della vita*, e con l'altro quadro magistrale *la fonte del male*, noi ci permetteremo di osservare che durante questo periodo egli non fu pienamente sincero, e che ha forse sacrificato qualche cosa della sua originalità a quel gusto dominante per imperiosità di moda.

Le sue figure dall'atteggiamento della *danse serpentine*, attorniate da certi particolari che risentono un poco l'influenza dello stile floreale troppo decorativo ed invadente, si presentano con l'aria disinvolta di chi è disposto a dir qualche bugia.

Fortunatamente non è l'eccentricità, divenuta ormai epidemica, delle figure cui la cornice abbia mozzato il capo, tagliato il dorso, affettata una mano o qualche altra parte del corpo.

« Le symbolisme de Segantini — dice benissimo Edward Sansot-Orland nell'*Anthologie-Revue* (marzo 1899) — est ce qu'il doit être chez un artiste isolé comme lui; il est une conséquence naturelle de ses longues méditations sur les sommets solitaires où il passe sa vie, mais ne saurait dans son art jouer un rôle exclusif. »

Infatti noi vediamo il N. A. ritornare alla sua precedente schiettezza, alle attrazioni del vero. Un verismo di alto sentire, di nobili concezioni — non essendo egli stato volgare mai e tanto meno scurrile — così che nel suo ultimo lavoro, ritenendo forse di pronunciare l'ultima parola del simbolismo, scrive la più bella pagina del verismo e battezza persino il soggetto dominante dell'opera sua col nome *la Natura*.

In questo suo trittico, dopo aver guadagnato le Alpi, par che voglia conquistare il cielo.

Qui ritroviamo la schiettezza, l'ingenuità della prima fase dell'ultima sua maniera; come la troviamo — per toccare soltanto dei lavori figuranti alla mostra della Permanente e in queste colonne illustrati a più facile intelligenza coi nostri lettori — in *raccolta del fieno*, *cavallo al pascolo*, *ragazza che fa calze* (che oseremmo dire pecca un tantino di sincerità con quel viso non troppo ideale nè tipico di bellezza montanina) e in *alpe di maggio* sprigionante l'ossigeno, scintillante di sole.

A questi lavori aggiungeremo il *cappone di Stiria*, che il catalogo indica eseguito nel '95, opera meravigliosa che nulla ha da invidiare ai più celebrati quadri di natura morta della scuola fiamminga e olandese del '600.

E lo sforzo nelle ricerche del simbolismo facevano dimenticare al N. A. quel rigore di disegno che gli fu sempre di guida costante in tutti i suoi studi.

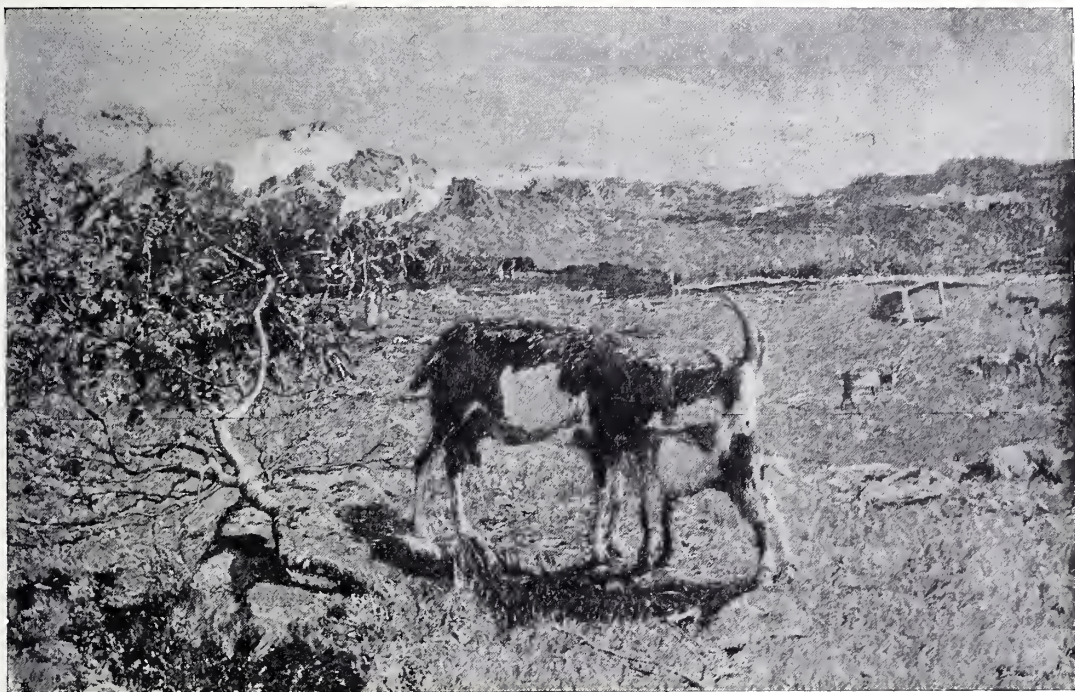
Diciamolo sinceramente: l'*allegoria musicale*, piccolo trittico su tela, non sembrerebbe eseguito a pastello, nè per la sbrigliatezza del disegno nelle figure scorrette, nè per la nota del colore dominante che non arriva a spiegar l'intenzione, nè per l'angustia dei soggetti in quei tre riparti meschini, mentre sarebbe stato facile correggere e migliorare il lavoro, per poca sincerità di più e minore stramberia di simbolismo ci si fosse impiegata.

È uno splendido davanti di cassa da carillon, o di porta-musica, buttato giù da un grande artista in cinque minuti di distrazione; non è un'opera d'arte

nel rigoroso significato della parola. Ma il N. A. era forse obbligato a far sempre dei capolavori?

Noi accettiamo il simbolismo come quello di Gaetano Previati nella soavissima *danza delle ore*, in cui la potenza del pittore gareggia con la fantasia del poeta; l'accettiamo coi suoi angeli che s' inchinano in adorazione della *maternità*; l'accettiamo col trittico di Giuseppe Mentessi, con la Madonna, il Bambino, gli angeli, i gigli e coi profumi più puri e celestiali, così come nella *Visione triste*, una delle più potenti opere esposte alla III mostra internazionale di Venezia, molto saviamente acquistata dall'apposita Commissione per la Galleria Nazionale di Roma. *Visione triste* è una pagina eloquentissima di dolore, di amore, di sacrificio, è l'estrinsecazione di un simbolismo traboccante di tanta verità, di tanta evidenza, che nulla di più umano sarebbe dato di rappresentare.

Più in là non ci sentiamo di andare; abbiamo visto quanto è durato il *preraffaellismo*. Alla stessa sorte noi crediamo condannato il *simbolismo*. Siamo ammiratori convinti del grande ingegno di Puvis de Chavannes, ma alle sue figure piatte, ritagliate, succhiate come tanti anacoreti, impastate sul muro come carte da giuoco, tutte dello stesso stampo, scialbe, spettrali, mute come pesci, preferiamo *il cappone di Stiria* del Segantini, *le lavandaie* del Gola — honni soit qui mal y pense — *la moglie del gondoliero* di Milesi, i bambini vivi, sani, belli, biondi, paffuti, in costume libero d'*estate*, di Ettore Tito.

Noi lasciamo tutti i Giotti e gli Antonelli da Messina per un Michelangelo... Anche voi? Bene; allora diremo per un Bernini (Dio mio! i puristi si turano le orecchie), per un Piazzetta, per un Tiepolo. Se ci seguite, tanto meglio.

G. SEGANTINI — (1890) « ALPE DI MAGGIO » (0,53×0,84).

Insomma, noi preferiamo il sole alla luna, fatta eccezione per la *casta diva* e per quella del *Sabba classico*. Alla luna che appare fra i rami fulgida, alla luna che inargenta, noi preferiamo il sole che indora; il sole che anche al tramonto, come nel quadro centrale del trittico di Segantini, sprazza di luce sempre feconda tutta *la Natura*.

Va, va chère femme, donne la vie à ce petit glouton, et vous, mes chéris, buvez et mangez, poussez en force, la terre est à ceux qui sont la santé et le nombre!

Contiamo sulla generosità dell'autorevole critico Cameroni, perchè non ci tenga il broncio per queste citazioni. Nel nostro volumetto *Ars* abbiamo

ricorso all'*OEuvre* appena uscito; oggi ricorriamo all'ultimo romanzo del grande Zola, *Fécondité*.

La colpa non è assolutamente nostra se nell'*Angelo della vita* pel gruppo principale dell'*Ave Maria* del N. A., ed essenzialmente nel *frutto dell'amore* (un frutto ben pasciuto, forse un po' troppo allevato a latte, e cresciuto a lungo sulle ginocchia), per citare solo i quadri illustrati nel brioso articolo di Neera, *Emporium*, marzo '96, non è colpa nostra, diciamo, se ci passano sotto gli occhi i quadri di Zola.

Marianne, pour qui Mathieu voulait des levers de reine qu'il promenait au soleil d' hiver comme une belle princesse des contes, était servie et adorée par lui, le soir, dans leur chambre, ainsi qu'une divinité. C'était, plus haut et plus vrai que le culte de la vierge, le culte de la mère, la mère aimée et glorifiée, douloureuse et grande, dans la passion qu'elle souffre, pour l'éternelle floraison de la vie.

Che più? Nel quadro laterale del trittico, *la Vita*, — cui mancano pochi tocchi per rendere completa la illusione ottica del sole nascente che illumina le alte cime rocciose e nevose (uno splendore di verità e purezza) dei dintorni di Maloja, e per rendere completa l'illusione della brezza mattutina primaverile, delicatamente profumata, in cui si raccoglie la protagonista della scena, figura simbolica dell' inno perenne alla maternità — sembra che il Segantini abbia concepito e svolto il ridente tema sulla tela con la stessa passione, la stessa idealità, gli stessi particolari descritti da Zola:

Autour d'elle, la mère écoutait cette source naître de partout et s'épandre. Elle n'était point seule à nourrir, la sève d'avril gonflait les labours, agitait les bois d'un frisson, soulevait les herbes hautes où elle était noyée.

Et sous elle, du sein de la terre en continuel enfantement, elle sentait bien ce flot qui la gagnait, qui l'emplissait, qui lui redonnait du lait, à mesure que le lait ruisselait de sa gorge. Et c'était là le flot d'éternelle vie pour l'éternelle moisson des êtres. Et, dans la gaie journée de primtemps, la campagne éclatante, chantante, odorante en était baignée, toute triomphale de cette beauté de la mère qui, le sein libre sous le soleil, aux yeux du vaste horizon, allaitait son enfant.

Se poi consideriamo anche i lavori di complemento del trittico, i due tondi pei medaglioni, pur troppo incompleti nelle figure nude di donna, di cui si ammirano le belle linee nel disegno generale dell'opera grandiosa, una figura simboleggiante il *rododendro* o rosa delle alpi, l'altra l'*edelweis;* se si considera specialmente il *paesaggio* destinato alla lunetta centrale, che è un portento di naturalezza e di colorito, non ci sarà bisogno d'altre parole per dimostrare e stabilire, che, lasciando le fisime del simbolismo, il N. A. si trovò di nuovo sulla strada maestra da lui primamente battuta, pur avendo guadagnato nel suo cammino.

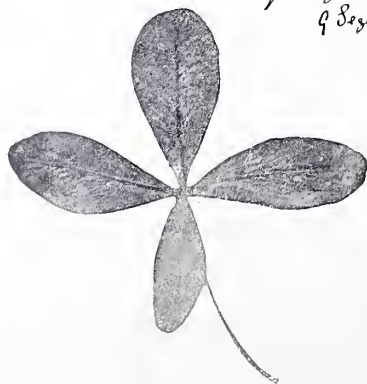
***

È tempo di chiudere e di conchiudere.

« Et Mathieu repartit, lançant le grain à la volée, de son grand geste rythmique. Pendant que Marianne le regardait s'éloigner, grave et souriante, la petite rose, qui était là eut l'idée de semer, elle aussi. Elle l'accompagna, elle prit des poignés de terre qu'elle jeta au vent du ciel. Les trois garçons l'aperçurent, Blaise et Denis accoururent les premiers, Ambroise se hâta ensuite, tous semant à bras. Ils en riaient follement, tourbillonnaient comme un vol sans fin, autour du père. Et il sembla un moment que Mathieu, du même rythme dont il confiait aux sillons les germes du blé attendu, les semait aussi, ces chers enfants adorés, les multipliait sans compter, à l'infini, pour que tout un petit peuple de semeurs futurs, nés de son geste, achevât de peupler le monde ».

E noi, bene auspicando per l'Arte dalla commozione e dal movimento che suscitò in così breve tempo la perdita di Giovanni Segantini, facciamo voti, che, ad onore dell'opera sua, non solo restino le tele uscite dal suo pennello, ma fruttifichi eziandio il seme fecondato dalle sue idee, per le quali lottò con una fede ed una pertinacia degne di esordio ad una seconda rinascenza dell'Arte.

Milano, gennaio 1900. LORENZO BENAPIANI.

all'amico V. Grubicy
per augurio di fort.
G Segantini

VILLA EMO A FANZOLO.

(Fot. A. Charvet, Torino).

ARTE RETROSPETTIVA: LA VILLA DI UN PATRIZIO VENETO.

I.

La magnificenza e la ricchezza dei vecchi patrizî veneziani, ancor più che nei mirabili palazzi della città, si mostrano nelle ville erette con pompa veramente regale nelle campagne del Veneto. Nel secolo XVI, a mano a mano che andava scemando la potenza politica della Repubblica, crescevano il viver lieto e il lusso pieno di ricchezza e buon gusto. I veneziani, che, a detta del Robertson, avanzavano in lusso i più gran re d' oltremonti, dopo aver fatto sorgere dalle acque del Canal Grande quelle meraviglie architettoniche, in cui la ricchezza è vinta dall'arte stupenda, dopo avere abbellito con ogni magnificenza gli orti dell' isola di Murano, istintivamente innamorati delle cose belle, vollero trasportare tutti i raffinamenti dell'arte e della pompa anche in terraferma.

Sembrano favolose le descrizioni di certe ville, superbe di bellezze naturali e di dovizie artistiche, e della vita fastosa che vi si conduceva.

Un esempio fra molti.

A Piazzola, borgata della provincia di Padova, sulla destra sponda del Brenta, Andrea Palladio inalzò una villa, ingrandita verso la metà del secolo XVII dal patrizio Marco Contarini, procuratore di San Marco, nato il 20 febbraio 1631 e morto il 19 marzo 1689. Le linee palladiane maestosamente quiete furono con frondosa dovizia arricchite e ornate secondo il gusto del Seicento.

Di questo edificio, non da privato cittadino ma regio, di questo monumento della grandezza veneziana, parlano, fra altri, diffusamente tre rari libretti, di cui diamo qui i titoli, rispondenti al gusto del tempo:

1. *L'orologio del Piacere, che mostra l'ore del dilettevole soggiorno tanto dell'Altezza Serenissima Don Ernesto Augusto Vescovo d'Osnabruc, Duca di Branswich, Luneburgo, ecc., nel luoco di Piazzola di S. E. il Signor Marco Contarini, procuratore di San Marco consacrato all'A. S. della Medemma Ecc.za. Del d.r Piccioli. In Piazzola MDCLXXXV, nel Luoco delle Vergini.*

2. *Minerva al tavolino. Lettere diverse di pro-*

P. CALIARI — « LA PITTURA ».
(Fot. A. Charvet, Torino).

posta e risposta a varii personaggi, sparse d'alcuni componimenti in prosa ed in verso, con memorie teatrali di Venezia, di Cristoforo Ivanovich, canonico della Basilica Ducale. Venezia, MDCLXXVIII.

3. *Enciclopedia morale e civile della vita e costumi ed impegni di religione dell'abate Antonio Olivieri. Cosmopoli, MDCCXXIV.*

Tutte le descrizioni di Piazzola e delle feste che vi si diedero fanno veramente pensare ai racconti delle fate. Senza ripetere le esclamazioni di maraviglia per la grandiosità dell'edificio, in cui vi sono più di ottanta stanze, per le ampie sale e le gallerie spaziose e le logge, per gl'immensi porticati adorni di statue e di colonne, basterà ricordare come vi fossero una chiesa con cinque organi, due grandiosi teatri e una tipografia. V'era inoltre una specie di Istituto musicale, chiamato il *Luoco delle Vergini*, dove il Procuratore Contarini faceva istruire nell'arte musicale trentotto fanciulle povere. Se porge una maligna tradizione il vero, Sua Eccellenza il Procuratore di San Marco cercava nel *Luoco delle Vergini* anche altri godimenti, oltre a quelli dell'arte.

Di suoni e di canti dovea ben essere lieta Piazzola, quando, nel 1685, Ernesto duca di Brunswick fu ospite di Marco Contarini. Il principe straniero fu ricevuto fra archi trionfali, mentre quaranta alabardieri, vestiti alla svizzera, a colori verde e rosso, ed altrettanti carabinieri, erano schierati nell'atrio del palazzo.

L'ospite augusto, dopo essersi ristorato, andò alla sera, scortato da sei staffieri con torcie accese, al teatro delle *Vergini*, ove fu rappresentata un'opera in musica *ed altre sceniche spettacolose operazioni*. Preparato un bucintoro, coperto di velluto cremisino, trinato d'oro, capace di ottanta persone, galleggiante sulle acque circostanti al palazzo, fu in esso imbandita una sontuosissima cena, allietata da canti, feste, luminarie, scene allegoriche e serenate. Il duca di Brunswick veniva a quando a quando salutato dalle scariche dei cannoni di due galee, riccamente addobbate.

Cristoforo Ivanovich, autore del citato bizzarro libretto, *Minerva al tavolino*, fa poi dei due teatri e delle rappresentazioni di Piazzola la seguente descrizione, in cui di esagerato e di falso c'è soltanto lo stile:

« Ha le scale di marmo con statue che le sostentano il pauimento d'ogni ordine; i Palchi sono dipinti a fresco di buona mano, e i vetri de' balconi di cristallo. Il piano è lastricato all' uso de' Persiani antichi, capace di persone cinquecento con grada di legno traforata, acciochè scorrendoui l'acque di sotto renda fresco l'Estate.

« Quattro sono gli ordini de' Palchi capaci pure d'altre persone cinquecento, adorni di stucchi di squisita manifattura, tutti arricchiti d'oro. Di sopra è tutto ricoperto di specchi sostenuti da piccioli

P. CALIARI — « LA MUSICA ».
(Fot. A. Charvet, Torino).

adornamenti dorati pure di stucco. La Scena è vastissima: basta dire che è capace di corso di Carrozze, di Caccie naturali, e di Trionfi Persiani, come s'udirà in progresso del presente racconto. L'anno 1679, il mese di Nouembre, che serve di periodo al villeggiare della Nobiltà, fu la prima volta, che fece rappresentare le *Amazzoni nelle isole Fortunate*, Drama del Dottor Piccioli con la Musica di Carlo Pallauicino, e l'anno 1680, lo stesso mese fece replicar la recita di questo Drama, e comparire poi la *Berenice Vendicativa*, componimento di due incognite, ma erudite Penne, unite all'Armonia virtuosa di Domenico Freschi. Per concetto uniuersale la magnificenza oltrepassa a tutte l'espetazioni in un luogo d'aperta campagna senza sconcerto imaginabile; ma con un ordine di tutta puntualità, ed ammirazione. Il Proscenio viene sostenuto da due grandi Elefanti i quali nella prima Opera assistettero ad una Tenda di veluto cremisi trinata d'oro, e nell'altra ad un'altra di velluto d'oro riccio, e soprariccio. Aperto il medemo, comparue gran vaghezza, e douizia nelle Scene, gran bizzaria nelle macchine, gran brio ne' Personaggi, e gran pompa nelle Comparse, che nella prima Opera consistevano in Persone 300 in circa; cioè 100 Amazzoni, 100 Uomini da Mori, e 50 sopra Caualli, per una vaga Rassegna; oltre Paggi, Lacchè, Staffieri, Cocchieri; e nella seconda pure 100 Uomini a Cauallo, oltre le Comparse men numerose

P. CALIARI — « LA SCULTURA »

(Fot. A. Charvet, Torino).

ricercate dal Drama. Si viddero Cocchi, Carri con Prigioni, Carri Trionfali, e Carrozze per il Corso, tirate da Caualli, montate da Cocchieri, superbamente vestiti. Vi comparì la Caccia de' Cerui, d'Orsi, e Cinghiali uiui, che restarono uccisi da' Cacciatori. Fra la varietà delle Scene, vi fù di nobile una Piazza di Tempo et una Stalla con dentro 100 Caualli uiui, assistiti da molti Mozzi di Stalla. Vi fù una Camera, tutta adorna di Punto in aria fisso. Un corso di Carrozze, la prima delle quali tutta adorna il Cielo, Coltrine, fiocchi, e Portelle, e coperte da Caualli dello stesso Punto d'Aria [1]; un'altra tutta coperta di fiori di seta, altra tutta coperta, e adorna di bellissime Penne, un'altra coperta di Diamanti e Specchietti, e un'altra di Stucchi dorati, e queste cinque Carrozze andarono girando ed incontrandosi per la Scena all'uso de' Corsi, che si fanno nelle Città, e molte altre curiosità notate nei Drami. La sera della Recita s'illuminaua questo Teatro da più Torcie di cera bianca, le quali al leuar della Tenda s' estingueuano, restando accese quelle ch'erano per dar lume a' Palchi, fino a tanto che terminaua il Drama. Gli Spettatori si numerauano con la capacità del medemo, tra' quali v'erano il Sereniss. di Mantoua, il Principe di Bozolo, il

P. CALIARI — « LA POESIA ».

(Fot. A. Charvet, Torino).

[1] Trina ad ago, che ancora si ricama nell'isola di Burano.

P. CALIARI — « GIOVE SORPRESO DA GIUNONE CAMBIA IO IN VACCA ».
(Fot. A. Charvet, Torino).

Principe Langrauio d'Assia, e molti altri Principi; come pure le Corti degli Ambasciatori Cesareo, di Francia, o Spagna; molti Procuratori di S. Marco, Senatori Veneti, e Caualieri di Terraferma, e Forestieri con le loro Dame. Si facea poi dalla generosità di quell'Eccellenze dispensar a tutti indifferentemente libretti stampati del Drama corrente, con i suoi Cerini, per poterli godere con l'osservazione della lettura. »

E l'abate Antonio Clivieri, autore di quella strana *Enciclopedia morale* ecc. assai poco conosciuta e rarissima, di cui abbiamo dato il titolo, ha fatto di un'altra festa nella villa Contarini questo curioso racconto:

« Arrivai a Piazzola verso a 22 e mezza; vidi una peschiera grandissima tutta illuminada de lumi e ferali con un Bugintoro in mezzo, con suo strato di veludo, con sua arma in mezo; intrai dentro al palazzo vidi vinti camere tutte fornite da gran monarca... Fu montato poi in tel Bugintoro con molta nobiltà, verso la peschiera era il zardino, ove erano le putte che cantavano una serenata. Il maestro don Paolo, che fu maestro delle putte dell'Ospedaletto, mi vide e mi chiamò dentro, dove erano le putte, che cantavano la serenata; erano più di 36 con grandissima quantità d' instrumenti. Dopo capitò due nave, con altre due nave di stuco, hanno combattuto, et xe andà in aere quei de stuco; e poi una cava in tel Bugintoro profondissima ove erano 24 con barili d'argento infiniti, con trombe, con istromenti, che ha durato fino a sette ore di notte. »

Ora la magnifica villa di Piazzola, rinnovata in quest'ultimi tempi, se ha in parte perduto le antiche attrattive dell'arte e del diletto, s'è, per compenso, arricchita di tutte le nobili instituzioni del lavoro e della beneficenza. Non più nelle ampie peschiere galleggiano il bucintoro e le agili galee, non più nelle sale e sotto i porticati s'alzano i suoni e i canti lieti di un tempo. Intorno alla Villa s'agita invece il fervor delle opere e si fa sentire lo strepito delle industrie moderne. Solo a qualche poeta, adoratore del passato, s' affaccia ancora, tra i fumaiuoli delle nuove fabbriche, il ricordo di un tempo pigro e giocondo, in cui era come diffusa per l'aria una pomposa e attraente letizia artistica.

E la villa dei Barbaro ai Masér? Essa fornì argomento a un dilettevole libro del francese Carlo Yriarte, scrittore elegante e attraente, se non profondo e accurato.

Un bel giorno, due patrizî veneti, Daniele Barbaro, patriarca d'Aquileia, e suo fratello Marcantonio, pensarono di edificare un palazzo di campagna fra le colline del Trivigiano, là dove la campagna scende tutta ricca di messi alla pianura. E di fabbricare la nuova dimora i due patrizî diedero incarico ad Andrea Palladio, e chiamarono Alessandro Vittoria per ornarla di statue e stucchi, e Paolo Caliari per dipingerla. Sembrano sogni da esteti raffinati! E quali esteti e che raffinati sani ed allegri erano gli uomini del rinascimento italiano!

Abbiamo nominato Paolo Caliari. Rivediamo con la fantasia aggirarsi tra le campagne del Veneto, nelle splendide case patrizie, la balda ed elegante figura del pittore veronese, il quale lascia dovunque con prodigalità da gran signore i tesori del suo pennello. Veniva di famiglia d'artisti: suo padre Gabriele era abile scultore: suo zio materno, Antonio Badile, ottimo dipintore. Aveva intorno a sè, come una magnifica corte dell' arte, i suoi figli e i suoi discepoli, e ornava con le creazioni della sua fantasia inesauribile, i palazzi dai veneti patrizî inalzati nella Marca Trivigiana — l' antica Marca amorosa — a Romanziol, a Magnadola, alla Soranza, a S. Andrea del Muson, a Zelarino, a Zerman, a Masér, a Fanzolo...

Fermiamoci a Fanzolo, a sette chilometri da Castelfranco, alla villa costruita dal Palladio, per commissione del patrizio Leonardo Emo. Sotto gli ampî porticati del palazzo, dinnanzi alla pianura trivigiana e alle Alpi lontane, nella quiete delle sere autunnali il pensiero evoca questa mite figura di patrizio, discendente e generatore di una stirpe di prodi. Leonardo Emo, che alle opere della guerra e della politica preferiva le arti della pace, appartenne ad una famiglia gloriosa di uomini d'armi, di reggimento, di stola, di toga.

Della famiglia Emo l'origine è incerta, ma par sicuro ch'essa si sia recata a Venezia nel 997. Su

questa data concordano tutte le cronache più antiche, e anche gli scrittori che discutono incerti sul luogo d'origine. Alcuni fanno venire gli Emo da Vicenza, altri dalla Grecia e dalla Dalmazia. Nelle cronache del secolo XVI, si trova scritto quasi sempre: « Emi, Aimi o de Aimo vennero di Grecia nel 997. » La origine greca piacque poi ai genealogisti adulatori del Seicento, che trovarono facilmente il capostipite in un Emo, re di Tracia.

Era il tempo in cui, a sfogo di boria gentilizia, s'inventavano nelle genealogie pompose favole e si facevano discendere, ad esempio, i Valier e i Giustinian dagli imperatori Valerio e Giustiniano e i Marcello dall'omonima gente di Roma.

L'origine vicentina degli Emo par più probabile d'ogni altra. La famiglia dello stesso cognome, fiorita a Vicenza fino al secolo XIII, in cui si spense, ebbe parte notevole nella storia del Comune, al tempo dell'ultimo Ottone e dei due Federici. Un Aimo, castellano di Lonigo, riparò a Venezia, per fuggire alla barbarie di Ezzelino, e qualche storico di Vicenza crede erroneamente la famiglia veneziana originata da lui. Ma gli Emo erano già a Venezia prima d'allora, se Giovanni Emo, nel 1122, si trovava nel Consiglio del Doge, e nel 1180 un Giorgio Emo comandava un'armata veneta in Oriente, e un Ludovico Emo, nel 1193, era capitano di galera sotto Giovanni Morosini, contro i Pisani.

Nel 1297, alla Serrata del Maggior Consiglio, la famiglia si trovò compresa fra le patrizie, e sin dal Trecento si illustra per un Pietro conte di Traù e Spalato, per un Benedetto uno de' capi della Quarantia, per un Maffio provveditore generale in Dalmazia, ambasciatore a diversi principi, podestà di Treviso, per un altro Pietro podestà di Chioggia, prigioniero dei Genovesi, difensor poi di Treviso contro il duca d'Austria, e per un Bianco capo del Consiglio dei Dieci. Nel Quattrocento gli Emo vantano un Gabriele oratore e soldato, che fece prigionieri i Carraresi e, insieme con Jacopo dal Verme, prese Verona, un Leonardo podestà di Vicenza, un Benedetto, uno dei giudici del Carmagnola e capitano di Bergamo, un Giovanni provveditore in Friuli, ambasciatore in Ungheria, cavalier di San Marco. Nel Cinquecento ebbero fama per Giorgio procuratore di San Marco, provveditore generale delle armi venete contro gli alleati di Cambray, per Leonardo difensore di Padova con Andrea Gritti, per Jacopo procuratore di San Marco e candidato al dogato, e per Gabriele che in piena pace assalì con memorabile temerità una nave turca ed ebbe il capo mozzo, per comando della Repubblica, che non poteva o non voleva allora mettersi in guerra coi Mussulmani. Due anni dopo Gabriele era vendicato a Lepanto! Nel Seicento gli Emo furono onorati di un Francesco senatore, capo dei Dieci, di Giovanni vescovo di Bergamo, di Pietro vescovo di Crema, di Leonardo riformatore dello studio di Padova, di Giovan Luigi duca di Candia, morto in battaglia, di Angelo provveditore in Morea e Bailo a Costantinopoli, di Giorgio arcivescovo di Corfù. Nel Settecento gli Emo contano Giovanni, che con penetrazione sicura sostenne i più importanti uffici civili e concorse al dogato, e fu padre di Angelo, il più illustre del suo nome, l' ultimo dei grandi capitani di mare, celebre per la spedizione di Tunisi. Se Angelo non fosse morto a Malta, nel 1792, la Repubblica non sarebbe caduta, *priva dell'ire onde la morte è bella.*

Molte case ebbero gli Emo a Venezia. A San Leonardo, ove tuttora esiste la *Calle Emo*, a San Pantaleone, a Santa Maria Maddalena, a Sant'Apollinare, a San Simeone e Giuda, ove nacque l'ammiraglio Angelo, e finalmente a San Moisè, ove il palazzo, ch'era prima dei Barozzi, poi dei Corner, in ultimo degli Emo, fu venduto, nel 1835, ai Treves. Gli Emo andarono a stabilirsi a Padova ove ebbero per eredità il palazzo dei Capodilista [1],

[1] Il nome Capodilista fu, nella sua origine, il soprannome di un Forzatè. La famiglia dei Transalgardi, venuta di Francia nel secolo IX a Padova, prese nome di Forzatè, quando vinse nelle fazioni medievali i Tadi (Sforza Tadi, Forzatè). Un Forzatè fu poi detto Capodilista per avere a' suoi ordini una compagnia d'armati, che portavano certa fascia da cui furono detti la compagnia della lista e da ciò, *capo della lista* il Forzatè. I Forzatè assunsero lo stemma dei Tadi di un cervo rosso in campo d'oro, abbandonando il loro antico stemma di onde verdi in campo d'argento.

P. CALIARI — « SCIPIONE AFRICANO COSTITUISCE IN DOTE AD UNA SCHIAVA IL DANARO OFFERTO PER RICATTO DI LEI. »

(Fot. A. Charvet, Torino).

e dove furono per consuetudine chiamati Emo-Capodilista.

Il fondatore del palazzo di Fanzolo, fu, come abbiam detto, Leonardo, figlio di Alvise e di Adrianna Badoer. Alvise Emo suo padre morì giovane ed egli, alla morte dell'omonimo avo Leonardo, si trovò in età giovanile padrone della pingue sostanza famigliare.

Il nipote Leonardo Emo, che non avea ereditato le guerresche virtù degli avi, preferì occuparsi delle sue faccende nella pace della campagna.

In un libro di famiglia inedito, che si conserva a Fanzolo, scritto da un Giovanni Emo nel 1664, si trovano queste notizie:

« Li beni posti in Villa di Fanzuol, territorio trevisano, sono patrimonio antichissimo della nostra casa, quali di tempo in tempo sono andati augumentando dalli nostri ascendenti. Erano questi liberamente posseduti dal q.m Sig. Lunardo Emo q.m Sig. Alvise, mio Avo, il quale, signore di gran prudenza e governo, essendo mancato di vita senza debiti, non resta dubio che sopra li di lui Beni possa esser tentata alcuna imaginabile novità da chi si sia. Questo nostro buon Progenitore, quando il Sig. Dio lo chiamò a se in cielo, lasciò per suo testamento 16 Novembre 1584, et codicillo 3 Marzo 1586 li suoi Beni in Zuanne e Lunardo suoi figliuoli ecc.ra »

P. CALIARI E G. B. ZELOTTI — « CALISTO MALTRATTATA DA GIUNONE È CAMBIATA IN ORSA » — AFFRESCO SOTTO LA LOGGIA.
(Fot. A. Charvet, Torino).

L'avo Leonardo aveva speso la vita nel servizio dello Stato in guerra e in pace. Luogotenente a Udine, podestà di Verona, provveditore generale dell'esercito veneto nella guerra contro gli alleati di Cambray, compagno di Andrea Gritti nella difesa di Padova, e finalmente Savio di terraferma, Leonardo Emo fu anche candidato al dogato. Questo Leonardo era figlio di Giovanni Emo, anima indomita di guerriero, detto dal Sabellico *homo ingentis animi*, morto nella guerra di Ferrara, e fratello di Giorgio, altro prode soldato, del quale parla con onore nei suoi *Diarí* il Sanudo.

Leonardo Emo si occupò dunque più *delli Beni* di Fanzolo e di Venezia, che delle cose di Stato. Era uomo di prudenza e di buon governo, scrive il nipote, e doveva essere ottimo padre di famiglia se da Cornelia Grimani, sposata nel 1565, ebbe otto figliuole e due figliuoli.

La moglie doveva essere anch'essa una buona e brava donna, a quel che scrive nel citato libro il nipote Giovanni:

« Fù essa Sig. Cornelia Gentildonna dotata di singolare virtù e prudenza, onde se bene rimasta Vedova in età Giovane con otto Figliole Femine, ed un Maschio, et gravida d' un altro che fù il Sig. Lunardo mio Padre, intraprese senza sgomentarsi il Governo della Facoltà e della Casa, et vivendo senza rimaritarsi, seppe per tutto il corso della sua vedovanza che fu di 25 anni, sostenerlo in maniera che senza aggravarsi di debi.i, con le entrate sostentò la casa, allevò la numerosa figliuolanza senza risparmio di maestri, et con procurarle ogni sorta di virtù, collocò ancora tre delle sue Figliuole in Matrimonio con Nobilissimi et ricchissimi soggetti della nostra Patria, et con floridissime Doti rispetto all'uso di quei tempi, altre quatro ne monacò in Monasterj principalissimi della città. Una non voluta maritarsi nè monacare, visse in Casa con Lode di prudenza e di Virtù fino al tempo della sua morte. »

P. CALIARI E G. B. ZELOTTI — « LA MORTE DI VIRGINIA » — DIPINTO A FRESCO.

(Fot. A. Chauvet, Torino).

In quale anno il patrizio Leonardo Emo, non dimenticando la gloria domestica di amare e favorire le belle arti, abbia chiamato a Fanzolo il Palladio per costruire la villa, non si sa. Il Palladio ne dà la descrizione e il disegno nella sua *Architettura* (Libro II), e aggiunge che fu decorata da Battista Zelotti, senza accennar punto a Paolo Veronese. Ma il Palladio, pubblicando il suo libro molti anni dopo aver dati i disegni delle ville ai committenti, e averne diretta la fabbrica, alcune volte non sapeva o non ricordava i nomi di quelli che ne avevano decorato l'interno. Si sa invece con certezza che Paolo dipingeva a

STANZA DETTA DELLE ARTI.

(Fot. A. Charvet, Torino).

Fanzolo tra la fine del 1553 e il principio del '54, ed è quindi probabile che il palazzo fosse a quel tempo da poco compiuto.

Per ciò è lecito arguire che il Palladio abbia costruito la villa di Fanzolo intorno al 1550, quando era nel vigore de' suoi trentacinque anni, essendo l'architetto vicentino nato non già nel 1508, come molti credettero, ma nel 1518, come con buone ragioni afferma il diligente abate Antonio Magrini. Paolo Veronese, allora che dipinse la dimora degli Emo, aveva circa venticinque anni, essendo nato nel 1528, e non come taluni, fra i quali il Ridolfi, scrissero, nel 1532. Nel 1551, tre anni prima di andare a Fanzolo, avea ornato lì presso le stanze di un palazzo dei Soranzo, demolito sul principio di questo secolo.

STANZA DETTA DELL'ECCE HOMO.

(Fot. A. Charvet, Torino).

Il signor Pietro Caliari, nell' opera su *La vita e le opere di Paolo Veronese* (Roma, tip. del Senato, 1880) ristabilisce con esattezza la cronologia del grande pittore, correggendo il Vasari, che ne parla per incidenza nel capitolo sul Sammicheli, e Carlo Ridolfi, il quale, nelle *Maraviglie dell'arte*, cita senz'ordine di tempo le pitture di Paolo. Il Ridolfi, ad esempio, fa operare Paolo prima a Verona, indi a Mantova, a Thiene, a Fanzolo, poi a Venezia nella chiesa di San Sebastiano, poi nella villa Soranza e finalmente a Masér. Ora, a Masér, Paolo dipinse tredici anni dopo che a Fanzolo e sedici dopo che alla Soranza.

Le sue prime opere in Verona furono una *Madonna e santi*, nella chiesa di San Fermo Maggiore; in San Bernardino, nella cappella Torri, una pala,

rappresentante *Gesù che risana la suocera di San Pietro;* in Santa Croce dei Cappuccini la *Trinità;* nella chiesa parrocchiale di Santa Felicita un affresco del Salvatore, e pure a fresco, sulla facciata di una casa in via della Binastrova, due figure, che richiamarono l'attenzione del Sammicheli, il quale mandò il giovane artefice a dipinger la Villa Soranza, costruita dal Sammicheli stesso presso a Castelfranco, cende finì al Museo del Prado, dove si conosce col nome della *Perla*.

Alla fine del 1553 o sul principio del '54, si recò con lo Zelotti a Fanzolo.

Dopo Fanzolo, Paolo andò, sempre con il fido Zelotti, a ornare la villa dei Porto a Thiene.

Da qui si recò a Venezia, mentre lo Zelotti passava a Vicenza a dipingere la facciata del Monte

P. CALIARI (?) — « ERCOLE SUL ROGO ».

(Fot. A. Charvet, Torino).

e tenuta, al dir del Vasari, la più bella e più comoda che insino allora fosse stata fatta in quelle parti.

Paolo vi andò adunque nel 1551, insieme con Giambattista Zelotti.

Nel 1552, dipinse a Mantova per il cardinale Ercole Gonzaga un Sant'Antonio abate, che i francesi portarono a Parigi nel 1797 [1].

Nel 1553, Paolo è di nuovo a Verona, e copia per i Canossa la *Natività* di Raffaello, che dopo varie vi-

[1] Il cardinale Ercole Gonzaga invitò, nella primavera del 1552, i pittori veronesi Battista del Moro, Domenico Riccio detto il Brusasorci, Paolo Farinati e Paolo Caliari, il quale aveva allora 24 anni, a dipingere alcune ancone d'altare per il Duomo che Giulio Romano avea riedificato internamente.

di Pietà, « dove, scrive il Vasari, ha fatto un numero infinito di figure nude maggiori del naturale in diverse attitudini con bonissimo disegno ed in tanto pochi mesi, che è stato una meraviglia. »

Intorno ai dipinti di Fanzolo furono ripetuti parecchi errori da chi ne parlò senza vederli. Il Bernasconi (*Studi sulla pittura*, pag. 324, Verona 1864) crede che uno degli affreschi, rappresentante la Musica, di Fanzolo, che egli chiama Fanzuolo, sia stato portato a Verona, ma non è improbabile, come taluni osservarono, che il Bernasconi abbia confuso Fanzolo con la Soranza, i cui affreschi se non furono distrutti con la villa stessa andarono qua e là dispersi.

Anche il diligente Burckhardt, nel *Cicerone*, parlando di Fanzolo, s' affida alle errate informazioni di qualche frettoloso visitatore. E di vero l' eminente critico scrive:

« Per la sua arte del comporre ordinato, per la sua esperienza e la sua solidità tecnica il Veronese era anche il maestro meglio indicato per la decorazione interna dei palazzi e delle ville del Veneto. In Venezia, disgraziatamente, nessuna delle sue opere di questo genere si è conservata; ma qualcuna delle ville di terraferma ci danno i compensi desiderati. Da Verona, già nel 1551, Paolo Caliari insieme con *Bartolommeo* Zelotti (deve leggersi Battista) aveva decorata di affreschi la Villa Soranza e la Villa Ema, oggi Fanzolo (sic!) tutte e due presso a Castelfranco. Alcuni resti della prima, si trovano ora a San Liberale di Castelfranco [1]: gli affreschi della seconda che rappresentano soggetti mitologici o tratti dalla storia romana sono ancora a posto, ma sono molto guasti ».

Ora gli affreschi del Veronese a Fanzolo sono in ottimo stato e non furono mai ristaurati. Alcuni danni dell' umidità, che si riscontrano nelle pareti a settentrione delle stanze dipinte dallo Zelotti, non guastarono, per fortuna, le opere principali della sala e delle camere a mezzogiorno, dipinte interamente da Paolo.

G. B. ZELOTTI — « ERCOLE E DEJANIRA »

(Fot. A. Charvet, Torino).

E a ben conoscere lo svolgimento del vivido genio di Paolo sono opere importantissime, perchè compiute prima ch'egli sentisse l'azione dell'aere veneziano.

Alla fine del 1553, Batista e Paolino da Verona, come li chiama il Vasari, dopo tre anni ritornavano nel Trivigiano, dove i loro nomi eran noti per i dipinti della Soranza. Batista aveva solo quattro anni più di Paolo. Avevano avuto lo stesso maestro, Antonio Badile, gli stessi studî aveano occupata la loro mente, gli stessi affetti, gli stessi entusiasmi, le stesse speranze aveano agitato il loro animo.

« Era anche lo Zelotti fecondo d' idee, svelto di

[1] Furono trasportati da un patrizio Balbi sul principio del secolo prima della distruzione della Villa Soranza.

pennello, compositore dotto e giudizioso; e sarìa stato un altro Paolo, se lo avesse pareggiato nella bellezza delle teste, nella varietà, nella grazia ». Così il Lanzi.

Ed appunto la bellezza delle teste, la varietà delle composizioni, la grazia degli atteggiamenti e sopra tutto lo splendore del colorito fanno subito distinguere, anche nelle opere giovanili di Fanzolo, il fare di Paolo da quello meno vigoroso e attraente del suo amico e collaboratore Zelotti.

Con parsimonia di frasi, è così descritto dallo stesso Palladio: « A Fanzolo, villa del Trivigiano discosta da Castelfranco tre miglia, (?) è la fabrica del magnifico signor Leonardo Emo. Le cantine, i granari, le stalle e gli altri luoghi di Villa sono sull' una e l' altra parte della casa dominicale, e nell' estremità loro vi sono due colombare, che apportano utile al padrone, ornamento al luogo, e per tutto si può andare al coperto: il che è una delle principali cose che si ricercano ad una casa

G. B. ZELOTTI — « VENERE ACCORRE A SOSTENERE ADONE FERITO DA UN CINGHIALE »
(Fot. A. Charvet, Torino).

di Villa.... Dietro a questa fabrica è un giardino quadro di ottanta campi trivigiani, per mezzo il quale corre un fiumicello che rende il sito molto bello e dilettevole ».

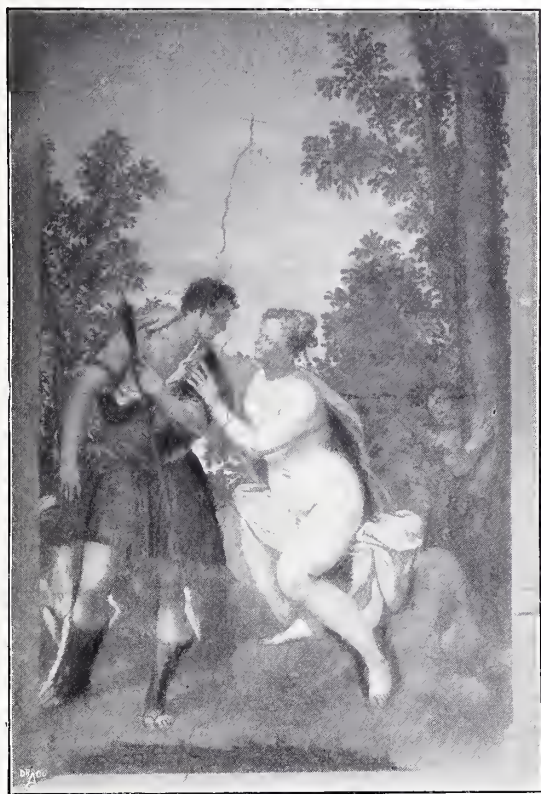
II.

La Villa che ancora appartiene agli Emo, sorge in mezzo a vaste praterie, fra viali di carpini, attorniata da circa quaranta ettari di terreno, irrigati da un grosso ruscello. Si apre dinnanzi un bello aspetto di campi e di colline, dal Montello fino a Bassano. Una di queste montagnole è coronata da quel castello d' Asolo, dove il Bembo scrisse i suoi Asolani. Tra la collina e gli alti monti s' apre la valle di Possagno, che il Canova rese celebre. Il palazzo degli Emo è anche nello aspetto esteriore degno dell'architetto che l' ideò, e della magnificenza del veneto patriziato.

Alla efficace brevità del Palladio fa contrapposto la verbosità del canonico Crico, che, nelle sue *Lettere sulle Belle Arti Trivigiane*, dopo aver ammirato il prospetto di grave semplicità, continua con enfasi:

« Qual maestà in quella loggia con sottoposta grandiosa scalèa, loggia adorna di quattro colonne doriche, due isolate e due aderenti agli angoli, onde nascono tre intercolonnî, e tutte quattro le colonne

anzidette portanti semplice trabeazione senza triglifi e metope e senza modiglioni, e questa sostenente magnifico frontespizio con bell' opera di plastica nel suo timpano. [1] Osservai allora come la linea del casamento del palagio, univasi alla linea che nasce da tutte le imposte degli archi delle due ale che fiancheggiano il palazzo medesimo. Salendo la grande scalèa si perviene nella loggia che è tutta nel suo interno dipinta e con ornamenti che rispondono all' ordine di architettura della loggia stessa, in mezzo agli istromenti rurali. A destra e a sinistra due mediocri composizioni dello Zelotti, la prima rappresentante *Callisto maltrattata da Giunone e cambiata in orsa*, la seconda *Callisto e Giove sotto le sembianze di Diana*, pitture di esecuzione debole, frettolosa e molle.

Il vestibolo è pure dallo Zelotti decorato a modo di pergolato e con due statue assai bene imitanti il bronzo, che figurano la Cordialità e l' Economia, la prima con il cuore scoperto in mezzo al

G. B. ZELOTTI — « VENERE SCONSIGLIA ADONE DALL'ANDARE ALLA CACCIA ».
(Fot. A. Charvet, Torino).

cioè con colonne doriche e riparti che nascono naturalmente pel collocamento delle porte e delle finestre, con sopravi quadri dipinti, festoni di verdi foglie e frutti ecc. »

Le lodi alla bellezza dell' edifizio e delle pitture murarie son ripetute anche da uno scrittore recente, Antonio Caccianiga, nel suo *Ricordo della provincia di Treviso.*

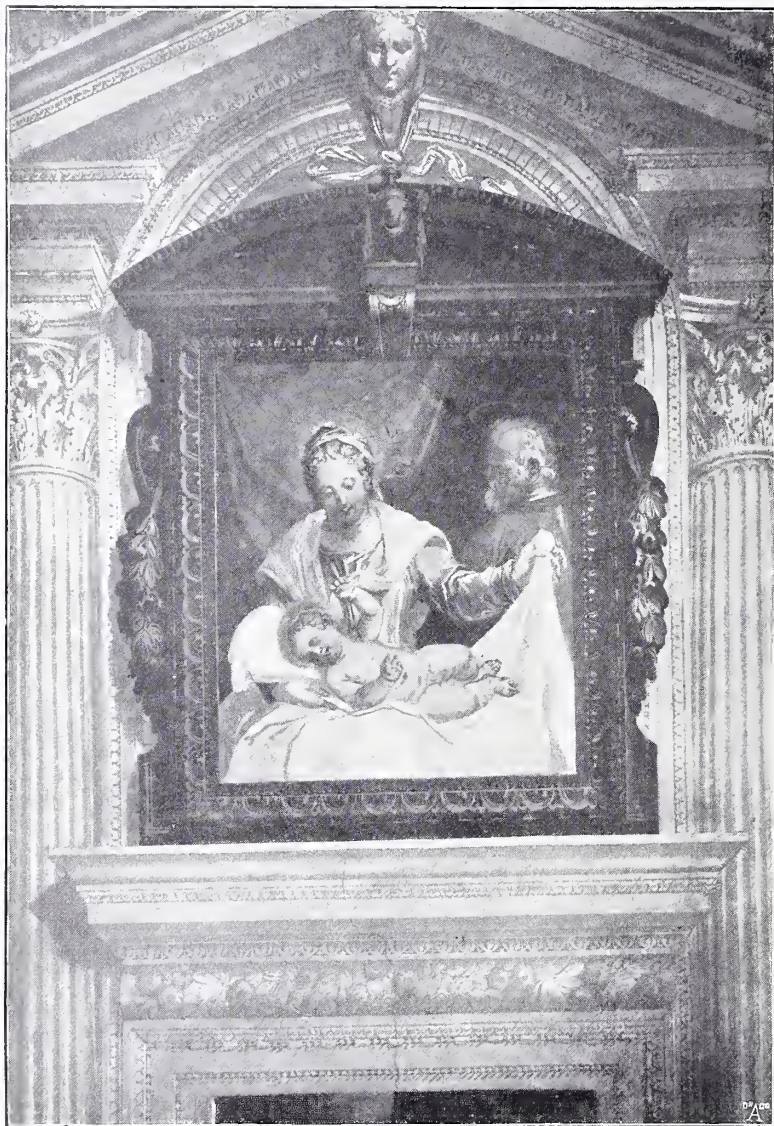
Il superbo apparato della Loggia è reso più maestoso dalle pitture.

Di fronte è una bellissima Cerere di Paolo, posta petto, l' altra con in mano il libro delle spese di famiglia.

S' entra nella vasta sala, nel cui soffitto, al dire del Ridolfi, erano pitturate le Muse con altri ornamenti. Nel principio del secolo il soffitto cadde per vetustà, ma che vi fossero dipinte le Muse non rimase memoria.

La sala è adorna di un corintio maestoso, con colonne scanalate a chiaroscuro, fra le quali apronsi le porte e le finestre. Sulle due pareti, nei due ampî intercolonnî di mezzo, sono due gran quadri istoriati a fresco, e nei quattro intercolonnî laterali sono dipinte quattro statue in finto bronzo, entro nicchie.

[1] Dentro al timpano è inserto lo stemma degli Emo, sostenuto da due Genî vigorosamente modellati in istucco.

Nobilmente pensata e bravissimamente colorita è la storia di Scipione Affricano, che Paolo effigiò sulla parete a sinistra. Scipione, nobile e maestosa figura di guerriero, nel mezzo della scena, accorda una schiava allo sposo e al padre, e con la somma già offerta pel riscatto le costituisce la dote. Alla destra di Scipione sta la bella schiava, col fino e signoril vestire del Cinquecento, la testa dolcemente piegata in atto di umiltà, tra stupore e gaudio per la generosità del padrone. Dall' altra parte il vecchio padre inginocchiato ha innanzi il vaso con le monete, e vicino, in piedi, con le braccia incrociate sul petto, lo sposo, in atteggiamento di ossequiosa gratitudine.

P. CALIARI — « LA SACRA FAMIGLIA ».

(Fot. A. Charvet, Torino).

Fiaccamente dipinto è invece il quadro di fronte, che mostra *La morte di Virginia uccisa dal padre suo, per sottrarla alla violenza del decemviro Appio Claudio.* Non è improbabile che Paolo abbia dise-

gnato la composizione che lo Zelotti ha dipinto con un fare che tiene più del chiassoso che del profondo. La scena è davanti al Tribunale. Virginia è stesa al di mossa, l' ampio mantello. Dall' alto seggio, Appio guarda attonito l'atroce scena.

Se in tutto questo quadro si cerca invano la

P. CALIARI — DECORAZIONE DELLA SALA CENTRALE.

(Fot. A. Charvet, Torino).

suolo e dalla aperta ferita del seno sgorga il sangue. Due donne lagrimose, una inginocchiata con le mani incrocicchiate, l'altra in piedi ritta, tutta avvolta in uno sgraziato paludamento, stanno accanto all' uccisa, mentre il padre fugge col coltello insanguinato facendo svolazzare, con un esagerato scorcio scintilla del giovane Paolo, che sta avviandosi sul florido sentiero del colore, bene si scorge il pennello del forte artista veronese nelle quattro statue in finto bronzo rappresentanti con forza di rilievo i quattro elementi: la Terra nella figura di Cibele, con la fronte turrita e il leone ai piedi, l' Acqua in

VILLA EMO A FANZOLO — STANZA DETTA DELLE ARTI.

(Fotografia A. Charvet, Torino).

Nettuno col tridente, l' Aria in Giunone col pavone, il Fuoco in Giove con il fulmine stretto nella destra.

Sulla cornice dell' arco della porta principale sono disegnate con grazia e dipinte in modo largo e pa-*sua provincia*, pubblicato nella *Illustrazione del Lombardo-Veneto* del Cantù, osserva anch' egli giustamente come in ogni stanza alle rappresentazioni mitologiche sia commisto qualche quadro sacro, facendo uno sconcio connubio di sacro e di profano. Era la

G. B. ZELOTTI — « GESÙ CRISTO RISORTO APPARISCE ALLA MADDALENA NELL'ORTO ».
(Fot. A. Charvet, Torino).

stoso due figure muliebri, e sopra la finestra due quadretti a chiaroscuro.

La prima stanza a mezzogiorno, tutta di Paolo, è detta dell' *Ecce Homo*, perchè una mezza figura di Gesù, coronato di spine, si trova insieme a procaci composizioni mitologiche.

Il Semenzi, nel suo studio intorno a *Treviso e*

gioconda superficialità di Paolo, rivelantesi fin dalle sue prime opere giovanili. Sarà ben egli il pittore, che, dinnanzi al Tribunale della Santa Inquisizione, dirà un giorno, con amabile schiettezza, che i pittori non dipingono concetti ma figure e possono pigliarsi *quella licentia che si pigliano i poeti e i matti senza prendere tante cose in consideration;*

volendo con ciò significare che nelle opere di pittura deve mirarsi alla vita, all' espressione, al movimento, alla disposizione de' gruppi e alla vivezza del colorito, senza troppo curare le ragioni della storia e del costume. Così, a Fanzolo, la divina imagine dolente di Gesù, di tale espressione da destare, al dire del buon canonico Crico, un brividìo in tutta la persona del riguardante, è costretta ad assistere dall' alto della porta ai pazzi amori di Giove con Io e alle gelosie di Giunone. Sono sei composizioni mitologiche tutte dipinte, con brio di esecuzione, da Paolo Veronese e rappresentano:

1. Giove ed Io stretti in intimo colloquio spìati da Giunone, che sporge il capo da una nuvola.
2. Giove sorpreso da Giunone cambia Io in vacca.
3. Giunone confida Io alla custodia di Argo.
4. Mercurio col suono del flauto addormenta Argo, per ordine di Giove.
5. Mercurio taglia la testa ad Argo dai cento occhi, mentre Io, cambiata in vacca, sta pascendo in un prato.
6. Giunone nell' aria, tirata da due pavoni; Argo steso sul terreno con la testa separata dal busto.

In tutti questi dipinti la giovinezza di Paolo sorride. Leggiadro di colori e di movenze, il pittore è franco, ingenuo e sensuale ad un tempo, con tutti gl' impeti dell' istinto, non ancora tenuti in rispetto dal freno dell' arte.

Anche di Paolo è l' altra stanza, in cui sovra una porta è effigiata la Sacra Famiglia e sulla porta dirimpetto una Cerere.

Un fregio architettonico, ornato di putti graziosi, gira tutto intorno e incornicia sulle pareti due bellissime statue in finto bronzo dell' *Inverno* e dell' *Estate* e le sei composizioni rappresentanti:

1. La Musica con un libro aperto, sul quale vedonsi le note musicali.
2. La Poesia, suonante la cetra in atteggiamento di accompagnarsi, cantando versi.
3. La Scultura, intesa a trarre con lo scalpello da un masso una statua.
4. L' Architettura, rappresentata da Anfione coronato d' alloro, che suonando la lira mosse le pietre e fabbricò Tebe.
5. La Pittura, maestosa figura, che sta dipingendo.
6. L' Astronomia, che tiene in mano il compasso e ha lo sguardo levato al cielo.

Non tutte queste figure sono ugualmente belle, e in alcune, per dar rilievo ai corpi, il giovane pittore cercò di troppo forzare le ombre, ma quasi sempre i colori, benchè brillantissimi, sono distribuiti con dolce armonia e il disegno è espressivo.

Le altre due stanze al nord sono dipinte, come tutti gl' intelligenti affermano, da Giovan Battista Zelotti. Nell' una, oltre all' imagine sacra di San Girolamo, sono rappresentate con un fare lezioso e manierato le avventure di Venere: *Venere ferita dal figliuolo — Venere sconsiglia Adone dall'andare alla caccia — Venere accorre a prestar soccorso ad Adone ferito mortalmente da un cinghiale.* Nell' altra, insieme con Cristo risorto che apparisce alla Maddalena, sono figurate le imprese d' Ercole: *Ercole che scaglia in mare Lica — Ercole abbattuto il Centauro prende Dejanira e conversa con lei lietamente — Ercole, coricato sul rogo, brucia, mentre l' amico Filottete si allontana dopo avervi messo il fuoco.* Per la vivacità del colorito e per l' espressione delle composizioni sono, in vero, queste opere inferiori a quelle di Paolo, ma non però così che non si riconosca anche qui la traccia prestigiosa del pennello e della fantasia del Caliari.

Nella stanza delle Veneri ad esempio, a noi sembra fattura paolesca, per la scienza profonda delle ombre e la splendidezza dei toni, la superba Venere ferita, come il mirabile scorcio di Ercole sul rogo ci sembra veramente in tutto degno del sovrano pittore.

Le pitture di Fanzolo, compiute da Paolo, nel fresco mattino della giovinezza, prima di vedere Venezia e di avvicinare Tiziano, quando ancora il suo ingegno era sotto l' azione dei primi ammaestramenti di Antonio Badile, disegnator vigoroso, già manifestano quelle doti attraenti, che giustificano il giudizio di Anton Maria Zanetti, il quale scrive non dover Paolo a maestro veruno le sue doti pittoriche. A Fanzolo si delinea già a contorni precisi la fisonomia dell' artista, sebbene non si riscontri ancora la magìa del colore e il tono libero e focoso delle opere compiute a Venezia, e vi sia in compenso un timido ma delicato garbo di naturalezza, che il pittore andrà in avvenire mano mano perdendo.

Dopo Fanzolo, Paolo andò, come si è detto, a Thiene, ove ricevette l' invito di recarsi a Venezia dal suo compatriota padre Bernardo Tolioni priore dei Gerolamini a San Sebastiano [1].

Quando Paolo, nel principio del 1555 o sul finire del '54, giunse per la prima volta alle lagune, l' arte veneziana era nel suo pieno meriggio. Una forma splendida era dovunque: serenità di cielo, lietezza di cose, beltà femminili, vigorìa d' ingegni.

Tiziano a sessantasei anni, ma ancor nella piena vigorìa del corpo e dell' animo, regnava da sovrano, e intorno a lui Tintoretto, Palma il vecchio, Paris Bordone, Jacopo da Ponte. Erano ancor vivi i ricordi gloriosi dei Bellini, del Carpaccio, del Giorgione. Venezia, che trasforma e fa simile a sè gl' intelletti fantasiosi, fecondò l' ingegno del giovine pittor veronese. Niun' altra città poteva essere comparata a Venezia per lo splendore delle case, per l' abbondanza delle suppellettili d' oro e d' argento, per tutto ciò che costituisce il lusso e la pompa. L' arte era come il riflesso giocondo delle feste trionfali, delle incoronazioni dei dogi e delle dogaresse, dell' arsenale fragoroso di opere, dei tramonti incantevoli sulla laguna, del sereno armonioso delle notti. Le stanze,

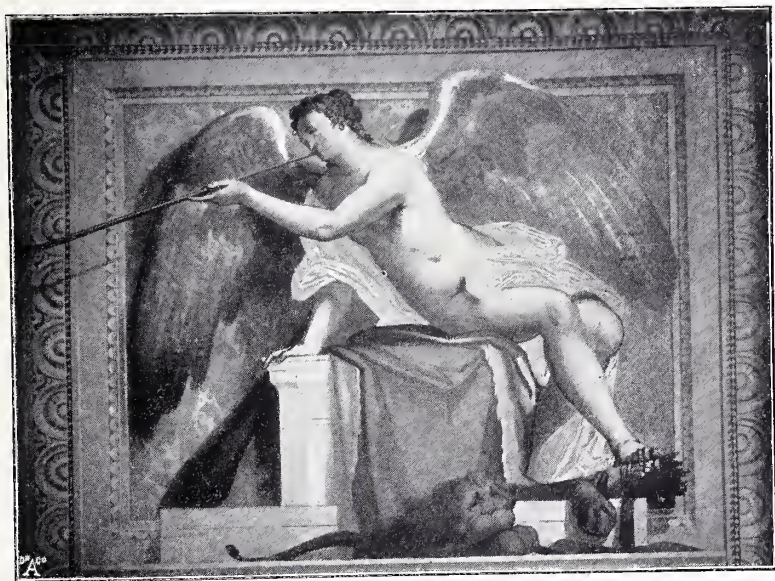
[1] Paolo ritrasse le sembianze del padre Tolioni nel San Francesco della pala dell' altar maggiore nella chiesa di San Sebastiano. Il soffitto di San Sebastiano fu compiuto il 10 novembre 1555. La data si legge sopra un libro, che due bambini reggono aperto in uno dei quadri rotondi del soffitto. Si può adunque stabilire o nell' estate del '54 o nei primi del '55 l'andata di Paolo a Venezia.

sfolgoranti d' oro e d' arazzi, erano degne cornici alle bionde gentildonne, adorne di perle e di gemme, ai patrizî vestiti di raso, di velluto, di broccato d' oro. Sul Gran canale, regate, luminarie, trionfi: sulla piazza di San Marco, tornei, corse di tori, rappresentazioni teatrali. E nel palco, tutto adorno di arazzi e di tappeti preziosi, arridente il Doge serenissimo circondato dalla Signorìa, dai consiglieri, dai magistrati, con gli abiti più magnifici del mondo.

A Venezia, Paolo compì la sua ascensione in arte; Venezia diventò la sua patria ideale. Nessun' anima era più degna di comprendere la divina città, nessun ingegno più atto a renderne l' ineffabile incanto.

E infatti, non mai così luminosa appare l'imagine di Venezia nelle visioni del passato, come nel sublime dipinto paolesco del palazzo ducale, in cui la Regina dell' Adriatico è coronata dalla Gloria, celebrata dalla Fama, circondata dalla Virtù, da Cerere e da Giunone, ammirata da formosissime donne. Paolo Veronese è veramente il lirico della pompa veneziana, il glorificatore della luce e del colore, il più vario e luminoso interprete di un' arte, che esprimeva la ricchezza, la gloria, la potenza. Letizia è il nome vero del suo genio, una letizia che volentieri si abbandona alla fantasia e al capriccio.

Il pensiero, il sentimento, la commozione si trasformano in una grazia plastica meravigliosa, in una perfezione tutta esteriore e sensibile. Fra le opere del mirifico coloritore, fra la esuberante varietà delle sue sensazioni, gli affreschi di Fanzolo restano come una delle più ingenue e caratteristiche espressioni dell' artefice, a cui nessuna armonia di colore fu ignota. Sono ancora le forze disordinate del giovane, ma che servono a spiegare e a studiare la potenza dell' artista compiuto.

POMPEO MOLMENTI.

G. B. ZELOTTI — « LA FAMA D'ERCOLE ».

(Fot. A. Charvet, Torino).

LE GRANDI CAPITALI: MONACO.

NELLA parte più bassa della vasta pianura, che, divisa in due dal Danubio, si estende dalle Alpi del Tirolo ai monti franco-turingî, in un luogo sterile e malsano, sulle sponde dell' Isar, nel 1158 il duca Enrico il Leone fece gettare un ponte, intorno al quale si venne a poco a poco aggruppando una piccola borgata. Il territorio apparteneva allora ai monaci benedettini del convento di Tegernsee, onde il luogo fu chiamato « Forum ad Monachos » e più tardi, quando il caseggiato cominciò a prendere forma di città, si disse *Monachium*, che nella sua arma dipinse appunto la figura di un monaco. Nella fantasia del buon popolo bavarese, a poco a poco quella figura assunse come la forma di un genio protettore, una specie come di spirito benigno, patrono del paese, e divenne il piccolo fanciullo monachese, il « Münchner Kindl », che simboleggia l' indole buona e devota, e ad un tempo franca e gioviale degli abitanti. Un secolo dopo il piccolo borgo era già divenuto una città murata e forte e nel 1255 Ludovico il Serio vi fissò la sua residenza, onde Monaco divenne città capitale.

Lo straniero, che viene dal sud, abituato alle grandiose visioni delle memorie classiche, assuefatto ad ammirare in ogni arco, in ogni cippo i ricordi di una grandezza secolare, resta deluso se chiede a Monaco memorie del suo passato: nulla più sopravvive di antico e l'origine umile, l'epoca relativamente recente della fondazione, la storia tedesca giovanissima di fronte al mondo greco-romano debbono persuadere il visitatore a contentarsi del nuovo. E neppure il medio evo v'è ricordato e le curve delle strade, la fisonomia cupa, accigliata della casa tedesca medioevale, che colpisce il viaggiatore che giunge ad Augusta o a Norimberga, qui non figura: tutto è ampio, lindo, luminoso e si direbbe quasi che l'indole dei cittadini aborrisce l'antico, quando trascende a smascherare a colpi di martello la facciata del palazzo della *Residenza*, perchè pareva affumicato. E quel palazzo pretende di somigliare al Pitti di Firenze! Un Pitti risciacquato, che nel suo scialbo colore di tufo disdegna la gloria del tempo! Ma non è tutta colpa del gusto. Il grande incendio del 1327 distrusse la Monaco vecchia, la città dalle vie strette e tortuose, che fu quindi riedificata con più ampie strade ed estese la cinta dalle sue mura. Una incisione del 1493 rappresenta già la città con le due torri della cattedrale, dintorno alla quale si innalzano tante torri minori di moltissime chiese, per il cui numero Monaco si ebbe il nome pomposo di « Roma tedesca ». Ammirando ora la bella città, bisogna convenire che la mancanza di tradizione artistica è compensata ad usura da uno straordinario entusiasmo verso le glorie classiche e tutto quanto la più fervida fantasia di principe, tutto quanto può dare il sogno di un artista si trova qui rappresentato. Ad ogni passo una sorpresa: colonne della più pura arte greca, archi in tutti i sesti più eleganti, linee architettoniche della più soave armonia vi si presentano allo sguardo, vagante come in una grata illusione: ad ogni svolta un monumento, che voi riconoscete come trasognati, ad ogni via apparizioni di forme, che voi credevate fantasmi ed a poco a poco la vostra mente si abitua e vi pare quasi naturale, in mezzo a questa fantastica ricostruzione della vita antica, aspettare in fondo ad una via la sfilata di un corteo impennacchiato di cavalieri del cinquecento o vedere sbucare di dietro ad una colonna delle figure in toga ed in coturni. Ed è veramente una strana impressione. Attratti dal suono di una romanza del *Trovatore*, voi vi avviate a sentire la vostra musica paesana e vi trovate dinanzi alla *Loggia dei Lanzi;* invitati da un amico ad una gita in automobile, vi trovate all'improvviso di fronte all'*Arco di*

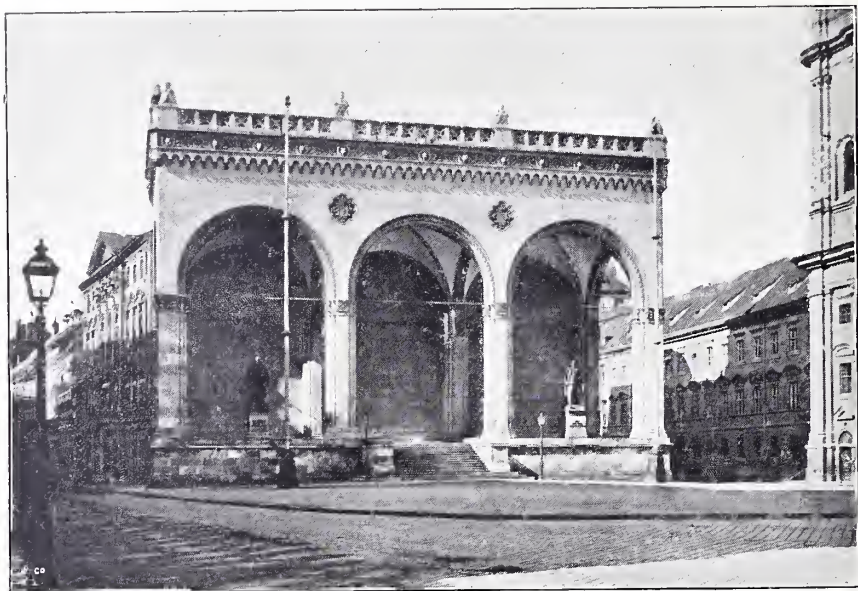
IL « MÜNCHNER KINDL ».

Costantino; curiosi di osservare un museo tedesco, capitate dinanzi ai *Propilei di Atene* e la vostra fantasia corre baldanzosa attraverso alle vostre care conoscenze e vi pare di sentire come voci di vecchi amici e quando un signore vi ferma per domandarvi un fiammifero vi viene spontaneo alle labbra il vostro *buon giorno*, a cui il buon tedesco sorride e vi ricorda coi suoi suoni aspirati e gutturali che voi non siete a casa vostra.

BEFREIUNGSHALLE — INTERNO.

*
* *

La vita qui è vivissima. Sebbene gran numero di cittadini si siano sparpagliati sulle alture vicine, sebbene gli studenti dalle facce cincischiate e dai berrettini multicolori siano via in gran parte, pure la città è sempre animata per il gran numero di forestieri, che arrivano tutti i giorni e da tutte le direzioni. Quello che manca in Monaco, come in quasi tutte le città tedesche, quello che a noi latini fa impressione è l'eccentricità del sito, la mancanza cioè di un centro, di una via, di un giardino, di un viale, dove si convenga a passeggio, dove gli equipaggi sfilino come in pompa di corteo e dove, confessiamolo pure, si esercita il pettegolezzo tra conoscenti e si dà anche un pochino la baia ai forestieri. La Corte non c'è, il Principe reggente è alle cacce, il Teatro di Corte è chiuso e di sera le vie sono tranquille come fosse notte: la vita però si concentra nelle parecchie centinaia di birrarie e di restaurants in cui spesso si dura fatica a trovare un posto. I caffè di sera sono chiusi, i tedeschi bevono la loro birra eccellente, corrono, quando la sera è bella, alle porte della città, nelle cosidette *Keller*, colossali cantine di birra, dove all'aperto, su terrazze o sotto gli alberi si gode il fresco delizioso e si gusta la bibita prediletta, che ha meritato a Monaco dal genio beffardo di Enrico Heine il nome di *Atene della birra*. In una domenica o in un

giorno di festa nell'*Augustiner Keller*, la più grande di tutte, si bevono 120 ettolitri di birra, dico 120 ettolitri eguali a 12000 litri e non c' è nulla da meravigliarsi, quando si pensa che in quel vasto giardino possono sedere 3000 persone. Molte portano la cena nei loro cartocci, moltissimi mangiano e quasi tutti stimolano la sete con rafani e panini molto salati che chiamano *Salzstangen*. La scena caratteristica è nella birraria reale, la Hofbräuhaus, tenuta, come dirò poi, dal Governo e che costituisce per lo Stato una rendita cospicua. Nel salone strilla, si schiamazza, ma senza trascendere, senza che l'allegria trasmodi in baccanale, e le signore ridono, le kellerine ammiccano e gli sposini filano il loro idillio, incominciato chi sa dove e che finirà chi sa come! Ed a proposito di sposini, questa è la stagione propizia, in cui pare che Amore si metta d'accordo col sollione. Coppie da per tutto; in treno, a passeggio, all' albergo, in birraria, da per tutto un pigolìo di frasi smozzicate, un susurro di paroline a mezza bocca, che fanno arrossire queste bionde fanciulle, dagli occhi pieni di

MONACO — FELDHERRNHALLE.

superiore, dove possono sedere comodamente 1500 persone, nei giorni di pioggia suona il concerto militare. La sala, come tutto il fabbricato, ricorda le tradizioni germaniche: le pareti sono sino a metà ricoperte di legno, il soffitto istoriato tutto ad arabeschi in quel colore caratteristico d'oro vecchio, i vetri delle finestre opachi, ma non a smeriglio, secondo l'antico costume tedesco, sembrano appannati dal freddo: si mangia, si beve, si fuma, si chiacchera, si ride e si applaudisce allegramente la musica quando intuona una canzone popolare, un *Lied:* dopo poi l'allegria cresce, le note diventano più alte, il chiasso aumenta, si accompagna cantando il motivo popolare, si batte in cadenza il coperchio di metallo sul *Krug* di terra e spesso si desiderio, e la scena è continua, inquietante e vi fa l'effetto come di una provocazione. Sicuro; i tedeschi, sempre calmi e freddi, sono sfacciati in amore. L' indole anglo-sassone, in generale sprezzante delle forme ed amica dei propri comodi, si manifesta anche in queste occasioni e voi con una pazienza degna di miglior causa dovete sorbirvi in pace il minuetto scollacciato di questi giovanotti, che vengono a solleticarsi in pubblico. Ma più che della vita io debbo parlarvi dell'arte, che in questa parte di terra tedesca ha avuto, come ho già detto, i più entusiasti cultori.

* * *

Monaco deve la sua fama di città artistica ai principi di casa Wittelsbach e sopra tutti a Ludo-

vico I, anima di artista, principe magnifico, che ha dato alla città la maggior parte dei suoi bellissimi monumenti. Ludovico viaggiò da giovane tutta l'Europa, stette a lungo in Italia ed in Grecia e dagli avanzi dell'antica grandezza greco-romana trasse altissime ispirazioni, che tradusse poi in atto con un'attività ed una costanza veramente straordinaria. Egli non ebbe l'ambizione di costruirsi palazzi grandiosi come i Cesari romani, non tombe sontuose come i Papi, non chiamò nella sua capitale gli artisti più illustri del tempo per far dipingere le sue sale o adornare di statue le sue ville; egli, entusiasta dell'arte, ebbe di mira una cosa sola, lo splendore della sua città e la grandezza del suo popolo. I monumenti che egli ha costruito non hanno l'impronta del principe, essi rappresentano come lo spirito di un popolo nuovo ammiratore dell'antico, essi più che di Roma imperiale rappresentano i monumenti della libera Grecia, elevati per volere di popolo, per decisione di assemblee e non portano quindi la firma di un Mecenate, ma esprimono la volontà di una nazione amante del bello. Insomma, se il mio pensiero non pare ardito ai critici tedeschi, io trovo in questi monumenti il carattere collettivo, repubblicano che esprime in essi non l'egoismo di un re, ma il bene e la gloria di un popolo. La *domus aurea* di Nerone o il *Palazzo dei Cesari* sono decorazioni di una città soggetta ad un principe tiranno, S. Pietro di Roma o il Duomo di Milano sono creazioni apparentemente pubbliche, ma in verità ispirate e tendenti al trionfo di un'idea, che può non essere comune, come l'idea religiosa, i palazzi di Venezia nascondono sotto i loro tesori d'arte il pensiero di un signore egoista e superbo; invece un principe che eleva un arco per ricevere l'esercito che torna vincitore, che innalza in cima ad un colle, sulla riva di un fiume maestoso un tempio alla gloria dei grandi suoi connazionali, che fa sorgere in cima ad un'altura un altro tempio che ricordi non solo al popolo bavarese, ma a tutta la nazione la concordia e la vittoria, un principe che non sottrae al suo popolo, ma regala dalla sua cassa i milioni per queste costruzioni, non è un signore, è il rappresentante di un popolo libero, è chiamatelo come volete arconte o priore, ma non un principe.

MONACO — IL PALAZZO REALE (KÖNIGSBAU).

*
* *

Lasciandoci alle spalle il bel ponte Ludovico II e attraversando la piazza, ci troviamo di fronte ad una bella porta medioevale, l'*Isarthor*. Più volte restaurata, essa ricorda l'antica cerchia di mura

allargata da Ludovico il Bavaro (1314). Ha tre torri, e sulla fronte, sotto allo spalto merlato corre un affresco del Mielich (1550) rappresentante l'ingresso dell'imperatore Ludovico V di Baviera dopo la battaglia di Ampfing, nella quale egli vinse e fece prigioniero il suo rivale Federico d'Austria. Attraversando la via detta *Thal*, centro della città vecchia, giungiamo in *Marienplatz*, dove si ammira il vecchio ed il nuovo bellissimo Palazzo di Città, quest'ultimo elegante e maestoso edifizio in stile gotico costruito da G. Hauberisser dal 1867 al 1875. A poca distanza è la *Frauenkirche*, la Cattedrale di Monaco, costruzione in stile gotico terziario (sec. XV) in mattoni. Le sue torri incompiute sono alte 97 metri e terminano con due cupole poco graziose, che si distinguono a gran distanza. L'interno a tre navate, divise da pilastri ottagonali, è grave nella severa architettura tedesca. I finestroni hanno bellissimi vetri istoriati e sotto l'organo sorge il bellissimo monumento a Ludovico V di Baviera, opera di G. Krumper (1625). È d'una concezione originale, che non ricorda nulla di nostro. Ai quattro angoli cavalieri a grandezza naturale con un ginocchio a terra danno al monumento un carattere grandioso, che richiederebbe uno spazio di molto maggiore. Quasi in centro, nella navata di mezzo, dall'alto di un pilastro pende una vecchia bandiera, presa ai Turchi nel 1688 sotto Belgrado dall'Elettore Massimiliano Emanuele. Subito dopo la Cattedrale è per importanza architettonica la *Theatinerkirche*.

IL CASTELLO DI LINDERHOF.

Essa fu costruita per un voto della principessa Adelaide, che era da otto anni sposa senza figli. Quando nel 1662 nacque l'erede del trono il principe Ferdinando Maria affidò la costruzione della chiesa all'italiano Agostino Borella, che l'edificò dal 1662 al 1675 in un ricco stile barocco. La facciata fu fatta poi in stile rococò dal francese Couvillers. Bella la cupola e le due torri sulla fronte dell'edifizio. In questa chiesa è la tomba della famiglia reale, in essa figurano dipinti del Tintoretto, dello Zanchi e del Cignani. Siamo qui ad un passo dalla piazza dell'Odeon, donde incomincia la splendida Ludwigstrasse, la strada più ampia della città, che chiusa poi dall'Arco di Trionfo, di cui parleremo tra poco, continua poi per parecchi chilometri in un magnifico viale fiancheggiato da bellissime case fino al sobborgo di Schwabing. A mezza strada dopo il bel palazzo del Ministero della Guerra si eleva il maestoso edifizio della Biblioteca. Fu costruito da Gärtner in stile fiorentino, dal 1832 al 1843. La fronte è adorna da quattro statue: Aristotele, Ippocrate, Omero e Tucidide. Al pianterreno è l'Archivio di Stato, che occupa 30 sale e possiede circa 500,000 carte. Magnifico è lo scalone, che termina con due gallerie parallele con 16 colonne, adorne di medaglioni rappresentanti uomini illustri. All'ingresso delle sale due statue: Alberto V, che fu il fondatore e Ludovico I, che costruì l'edifizio, tutte e due di Schwanthaler. La biblioteca conta 1,500,000 volumi e 30,000 manoscritti. In un vasto salone

MONACO — IL PALAZZO DI CRISTALLO.

dalla parte opposta alle sale di lettura sono esposti i cimelii. È una esposizione ricca ed interessante. In una vetrina a sinistra alcune *Tabulae honestae missionis*, il congedo dei soldati romani, in bronzo; poi, tavolette cerate con caratteri; il *Codex purpureus*, evangelo latino del IX secolo in pergamena porpora con lettere in oro ed argento. Più in là il *Breviarium Alarici*, estratto dal codice Teodosiano e composto in Spagna nel V secolo per ordine di Alarico, re dei Visigoti. Poi il *Codex aureus*, manoscritto contenente gli evangeli in lettere onciali d'oro, composto nell'870 per ordine di Carlo il Calvo. La legatura è placcata in oro e ricca di pietre preziose. Un manoscritto del Petrarca del secolo XV, con bellissime miniature; una stupenda edizione di Dante, col commento del Landino e venti incisioni in rame di Sandro Botticelli, pubblicata nel 1481; un Boccaccio francese: *Des cas des nobles hommes et des femmes*, traduzione fatta nel 1409 e adorna di stupende miniature del famoso G. Foucquet. Bellissimo un manoscritto indiano in carta seta svolgentesi su due rulli; prezioso un Corano microscopico la cui superficie scritta misura centimetri 2.8×1.7; poi autografi di uomini illustri come Goethe, Schiller, Körner, ed altre bellissime cose.

Il custode ha le chiavi delle vetrine e tutti possono ammirare e studiare i cimelii con una facilità che da noi sarebbe quasi uno scandalo. La biblioteca possiede 4000 incunaboli senza data, 7000 con data, 3000 manoscritti musicali. Ed ora passiamo a cose più allegre.

MONACO — IL MUSEO NAZIONALE.

Ho detto che c'è una birraria reale ed alcuni potrebbero fare le smorfie ad un governo che fa il birraio, dimenticando forse i governi che fanno i biscazzieri, e sarà bene un piccolo accenno storico. Nel XVI secolo fu introdotta in Monaco dalla Boemia la birra chiara, fatta di grano, la quale incontrò tanto favore, che dopo poco la vecchia birra di orzo fu abbandonata. Ma la birra boema fu dichiarata nociva alla salute, ed allora il duca si assunse il privilegio, come il monopolio della fabbricazione della birra chiara. La storia è lunga e le vicende furono varie ed io dirò solo che dal 1807 fu nella Hofbräuhaus fabbricata solo

birra scura. Ecco perchè una delle rendite dello Stato è rimasta la birra, che fa la concorrenza all' industria cittadina e quindi aumenta l' attività privata dei produttori. Questa è la ragione per la quale Monaco ha il primato nella fabbricazione della birra. L' edifizio della Hofbräuhaus è antico, le sale, specialmente la superiore, presentano, come ho detto, l' aspetto della vecchia birraria tedesca, ma il posto dove sorge l' edifizio, nel centro della città, non lascia risaltare la costruzione, che si ammira ad esempio nella Löwenbräukeller, di cui presentiamo la figura.

MONACO — MAXIMILIANEUM.

*
* *

Veniamo ora alla città nuova, alla città creata da Ludovico I, senza del quale Monaco sarebbe una cittadina dell'importanza di Augusta o di Ratisbona. Sarà una rivista rapida, ad accenni, che la ristrettezza dello spazio non mi permette di sviluppare e chiedo perdono ai miei buoni amici di Monaco, se parlo solo di quanto riguarda l'Italia. Il Palazzo Reale, *Königsbau*, fu costruito da Klenze dal 1826 al 1835. È una imitazione del Palazzo Pitti e sorge tra il vecchio Palazzo, la *Residenza*, e il Teatro di Corte. Nel pianterreno, in cinque sale, gli splendidi affreschi dei Niebelungen dipinti da G. Schnorr dal 1846 al 1867. Nel vestibolo i principali personaggi del poema, poi la Sala delle Nozze, quella del Tradimento, la Vendetta, i Funerali.

In contiguità del Palazzo è il Teatro di Corte, uno dei più grandi della Germania, che può contenere 2200 spettatori. Costruito da Fischer, bruciò nel 1823 e fu ricostruito da Klenze. Ha un portico di otto colonne corinzie e i due bellissimi frontoni sono adorni di mosaici [1] su disegni di Schwanthaler.

Ai due capi della Ludwigstrasse si ammirano

[1] Il clima del paese danneggia gli affreschi e quindi è preferito il mosaico.

BEFREIUNGSHALLE, PRESSO KELHEIM.

l' Arco di Trionfo e la così detta *Feldherrnhalle*. Questa doveva essere un piccolo Panteon delle glorie militari bavaresi, e fu costruita da Gärtner (1841-44), ad imitazione della Loggia dei Lanzi di Firenze. È una imitazione poco felice e libera: lo stile del monumento fiorentino è italiano-gotico, del monumento tedesco invece è romano. Nel vasto spazio fino al 1891 non vi erano che due statue sole, ora invece anche il centro è adorno di un gruppo in bronzo allegorico alla vittoria del 1870, e così è in parte riempito il vuoto di questo edifizio, che è un vero capriccio di imitazione. L'Arco di Trionfo, il *Siegesthor*, è una riproduzione dell'Arco di Costantino. Fu costruito dal 1843 al 1850 da Gärtner e Metzger. In alto una quadriga di bronzo tirata da quattro leoni e portante una Bavaria di circa sei metri, modellata da Wagner. È un gruppo goffo e mal riuscito. Sulle colonne corinzie laterali delle Vittorie e sulla facciata bassorilievi. La vera inaugurazione del monumento fu fatta nel 1871, quando vi passò sotto l' esercito bavarese reduce dalla guerra.

Come Roma ha le sue Basiliche dedicate agli apostoli, così Ludovico volle dare alla sua città una Basilica dedicata a S. Bonifacio, l'apostolo dei tedeschi. Egli, da principe, fece a Roma lunghe dimore e vi comprò perfino una Villa, la villa Malta, nella quale raccolse una biblioteca per comodo degli studiosi tedeschi, dai quali era festeggiato spesso con serenate e fiaccolate. E la Basilica fu costruita (1835-50) dal giovane architetto G. I. Ziebland, che fu a Roma a studiare l' architettura di quelle chiese. Ha cinque navate e 66 colonne monoliti di marmo grigio del Tirolo e ricorda il S. Paolo di Roma. E questo re entusiasta spinse la sua ammirazione per l' arte classica fino al capriccio. In Aschaffenburg sulla linea di Francoforte al Meno egli fece costruire da Gärtner il famoso *Pompeianum*, una casa cioè che riproduce quella famosa di Castore e Polluce di Pompei, dove il Gärtner dovette recarsi a studiare.

MONACO — LÖWENBRAUKELLER.

Tesori d'arte egli accumulò nelle due Pinacoteche, la vecchia e la nuova. La prima, una splendida costruzione sullo stile dei palazzi romani, fu edificata da Klenze (1826-36) ed ha sulla facciata 24 statue di pittori celebri. In essa figurano quadri acquistati dai principi di Baviera nei secoli XVI e XVII, poi la galleria di Düsseldorf, trasportata a Monaco nel 1805 durante la guerra ed altri acquisti posteriori. È divisa per scuole. Nella scuola italiana figurano: Raffaello con tre Madonne, tra le quali quella della Tenda, una ripetizione di quella della Seggiola, poi il Ghirlandaio, Sandro Botticelli, Andrea del Sarto, il Perugino, i due Lippi, Paolo Veronese, il Francia, il Moretto, il Tiziano, il Domenichino, Leonardo da Vinci ed altri. Nella spagnuola il Murillo, il Ribera, il Velasquez; nella francese C. Lorrain, Poussin, Vernet; nella olandese Van Dyck, Rembrandt, Rubens. Dopo Anversa e Vienna, Monaco è la più ricca di tele del Rubens, tra le quali la famosa *Caccia al leone* e il *Combattimento di amazzoni*. E i miei buoni amici tedeschi [1] mi perdoneranno se accenno solo ai capolavori del pennello tedesco che in questa collezione figurano: ho detto già tanto poco di ciò che riguarda noi.

La nuova Pinacoteca fu costruita da Voit (1846-53). Essa contiene tutti quadri moderni della scuola di Monaco. Bellissime le due sale dove si ammirano riprodotte su porcellana i migliori quadri dell'antica Pinacoteca.

E fermiamoci nella Piazza Reale, il punto più bello di Monaco, dove il gran re passando doveva sorridere di compiacenza. Alle spalle, lontano, l'obelisco della Piazza Carolina, di fronte i Propilei, a destra la Gliptoteca, a sinistra il Palazzo dell'Esposizione. È un vero incanto, è un inno alla grande arte greca tradotto nel marmo e scolpito da una mano mossa da febbrile entusiasmo: l'effetto è meraviglioso: Atene, la grande, dalla gloria della sua

[1] Gran parte di queste notizie, che io presento ai lettori italiani, debbo io alla cortesia del prof. A. Englert, che mi fu guida sapiente e gentile.

acropoli ci sorride serena. I Propilei, costruiti da Klenze (1846-60), riproducono il monumento ateniese. Hanno alcune colonne doriche e ioniche ed il significato, l'intenzione cioè del re si manifesta nei due magnifici frontoni: la simpatia della Baviera per la Grecia libera, che acclama suo re un principe di casa Wittelsbach. Come modello servirono la porta *Dipylon* di Atene e quella di Messene. Il Palazzo dell'Esposizione artistica, la *Kunstaustellung*, è un edifizio di stile corinzio, costruito da Ziebland (1838-48). Ha un peristilio di otto colonne ed un bellissimo frontone di Sckwanthaler, in cui la Bavaria distribuisce corone ad artisti. Vi è permanente esposizione di quadri da vendere. Di fronte è la Gliptoteca. Contiene sculture antiche, in gran parte raccolte dal 1806 al 1816 da Ludovico, allora principe ereditario. L'edificio, costruito da Klenze (1816-1830), è il primo in ordine di tempo delle grandi costruzioni moderne di Monaco. L'esterno è in stile ionico, l'interno è romano. Il portico ha otto colonne, le nicchie della facciata e dei fianchi contengono statue di scultori celebri, tra i quali i nostri: Ghiberti, Donatello, Michelangiolo, Cellini, Canova, Tenerani.

Sono dodici sale: Assiria, modelli di tori giganteschi del Palazzo di Sardanapalo III a Kalah (864-59 a. C.) i cui originali sono al Louvre; Egiziana, degli Incunaboli, dove figura il famoso supposto Apollo di Tenea del VI secolo a. C.; Sala dei marmi di Egina, con frammenti importanti per la storia della scultura; Sala di Apollo, con la testa di Apollo Citaredo; Sala di Bacco, col Fauno Barberini; Sala delle Niobidi, con una copia della Venere di Cnido di Prassitele, la Niobide morente ed il così detto *Ilioneus*, torso di purissima fattura del sesto secolo, rappresentante forse Troilo, figlio di Priamo, implorante pietà; Sala degli Dei; Sala Troiana; degli Eroi; dei Romani; delle Sculture a colori; Sala dei Moderni, in cui è un Paride di Canova, un Adone di Thorwaldsen, una Vesta di Tenerani.

MONACO — ISARTHOR.

*
* *

Alle Alpi lontane il re artista volle mandare il saluto della sua Baviera ed in fondo alla vasta prateria, famosa un tempo per la fiera di Monaco, sulla Theresienwiese, egli volle elevare un monumento nazionale, la *Bavaria* e la *Ruhmeshalle*. La prima è una statua colossale in bronzo rappresen-

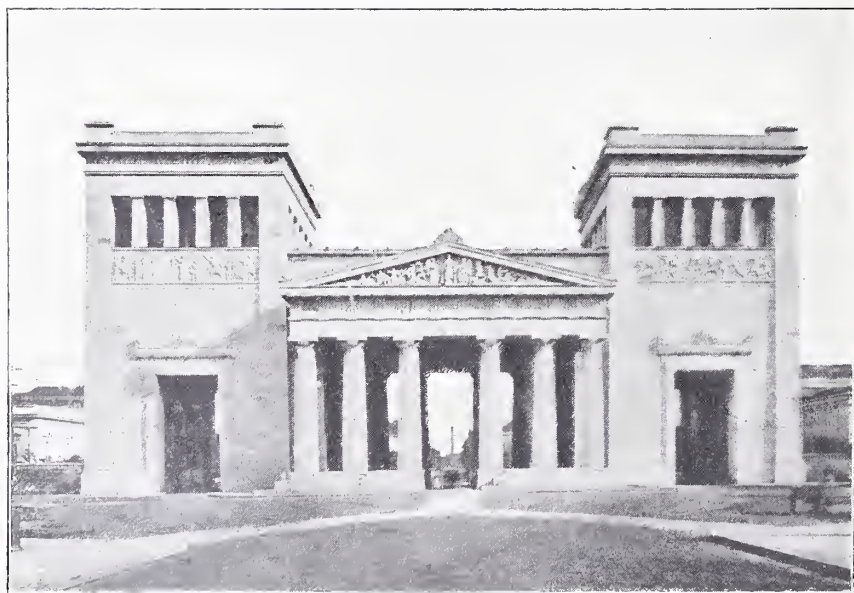
tante la Baviera. Fu eretta da Schwanthaler dal 1844 al 1855. È alta 19 metri e col piedistallo metri 30.50. Per una scala interna di 126 gradini si sale nella testa del colosso, nella quale c'è posto per otto persone. La *Ruhmeshalle*, Galleria della Gloria, fu costruita da Klenze (1843-53). È un porticato di 48 colonne doriche, nel quale si ammirano i busti di 80 bavaresi celebri.

Ma il pensiero del re magnanimo non resta nei limiti del suo regno, esso si sente cittadino della grande nazione ed a tutto il popolo tedesco egli lascia in testamento uno dei più splendidi monumenti moderni, che egli costruì a sue spese, la *Walhalla*, il Tempio della Gloria. Quando l'aquila napoleonica correva invincibile l'Europa e la Germania giaceva prostrata ed avvilita, Ludovico pensò di raccogliere in un monumento tutti i ricordi delle glorie germaniche, un vero Panteon, che ricordasse ai tedeschi l'avita grandezza. Il modello fu il Partenone di Atene, il sito scelto la riva del più gran fiume tedesco, il padre Donau, l'azzurro, il maestoso Danubio. La prima pietra fu messa il 18 ottobre 1830, anniversario della vittoria di Lipsia, il monumento fu inaugurato nello stesso giorno del 1843.

A mezz'ora di cammino da Donaustauf, borgo a nove chilometri da Ratisbona, su un'altura di cento metri, ai cui piedi scorre il gran fiume, si eleva il bellissimo monumento. La base è a massi ciclopici, la scala magnifica conta 250 gradini, la fronte ha otto colonne su diciassette di fianco, l'edificio è alto 19 metri, lungo 67, largo 32. I due frontoni sono stimati la più bella cosa del genere dopo i capolavori greci. In quello che guarda il Danubio figurano quindici statue colossali. Nel mezzo è la Germania vincitrice, intorno ad essa guerrieri e donne simboleggianti i paesi tedeschi. Il frontone opposto rappresenta la sconfitta di Varo, nella battaglia di Teotoburgo. In mezzo la grande figura di Arminio, a sinistra due romani tentano di avanzare, mentre Varo pazzo di dolore rivolge contro il petto la spada; dietro a lui un guerriero inginocchiato tenta di salvare l'aquila caduta di mano all'alfiere morente e dietro ancora due romani moribondi nella palude. Dall'altra parte tre guerrieri germani avanzano animosi, incitati da un bardo e da una profetessa; dopo di essi si vede Tusnelda, la moglie di Arminio, china sul cadavere di Sigmaro, il padre del suo sposo. I due gruppi sono di Schwan-

MONACO — ARCO DI TRIONFO (SIEGESTHOR).

WALHALLA — UNA VITTORIA (RAUCH).

thaler. L'interno è meraviglioso. Il pavimento lucido riflette la luce come uno specchio, il soffitto azzurro seminato di stelle, le bellissime colonne ioniche raggianti nel marmoreo nitore, la divina espressione dei volti delle sei Vittorie di Rauch, capolavori di arte, il soffitto sostenuto dalle fiere Valchirie, le Amazzoni del nord, i pilastri, le pareti, i candelabri danno un insieme che riempie di stupore e che solleva. Sulla parete all'intorno per 85 metri, in marmo di Carrara, è rappresentata la vita germanica nei suoi principali momenti, dall'immigrazione alla conversione al Cristianesimo: qualche cosa che ricorda lo scudo di Achille. Gli uomini più illustri di tutta la Germania sono rappresentati in questo tempio e dal busto di Arminio sino a quello di Caterina di Russia, da Carlo V a Copernico, da Alarico a Mozart, tutti, e di quelli di cui non si conosce la figura è, a lettere d'oro, inciso il nome sulla parete. Ma non è tutto. La Germania vince, Napoleone cade ed il poeta sogna un altro monumento, nel quale egli vuole rendere immortale la vittoria della sua nazione. Ludovico ebbe questa ispirazione sulle rovine della pelasgica Tirinto. Il luogo scelto fu il confluente dell'Altmühl e il Danubio, presso Kelheim, l'artista fu il Gärtner e un giorno dopo l'inaugurazione della *Walhalla*, fu messa la prima pietra del nuovo monumento. Nel 1847 il

MONACO — I PROPILEI.

Gärtner morì e fu invitato il Klenze, che nel 1863 compì la grande opera. Il monumento è detto la *Befreiungshalle*, il Tempio della Liberazione, e ricorda la guerra dell'indipendenza, per la quale il popolo tedesco scosse il giogo napoleonico. È una rotonda alta 58 metri, sopra una base di 7.70 con 84 gradini. Ha in giro 18 pilastri, su ognuno dei quali una statua alta metri 6.13, sorreggente una tavola su cui è inciso il nome della popolazione tedesca, che prese parte alla guerra. Al disopra delle statue corre una galleria di 54 colonne romano-ioniche e da essa si gode una splendida vista della vallata della Altmühl e del Danubio, il cui corso è quivi incassato fra rive scoscese alte un centinaio di metri. Al disopra di essa, un'altra galleria scoperta, con parapetti di pietra traforata e sopra ancora, sotto la cupola di rame, una corona di trofei di guerra. L'interno è bellissimo. In centro nel pavimento è un'iscrizione che dice: « Vogliano i tedeschi non dimenticare ciò che la guerra dell'indipendenza ha reso necessario e che ci diede la vittoria ». In giro sono 34 Vittorie in marmo di Carrara, alte quattro metri, simboleggianti i 34 Stati tedeschi al tempo della guerra. Esse si porgono le mani e sorreggono 17 scudi dorati, fusi col bronzo dei cannoni francesi e su ognuno è inciso il nome di una battaglia favorevole alle armi tedesche, da

WALHALLA — UNA VITTORIA (RAUCH).

MONACO — LA GLIPTOTECA.

BEFREIUNGSHALLE — PAESAGGIO.

Danigkow a Waterloo. Dietro alle statue si aprono 17 nicchie divise da magnifici pilastri: dal soffitto a cassoni riccamente ornati e carichi d' oro piove una luce abbondante, che riflessa e resa più intensa dalle dorature, illumina le 34 figure di marmo candidissimo, spiccanti nel vuoto delle nicchie in ombra, con un effetto di luce veramente incantevole. Si dice che quando Ludovico visitò l'interno del monumento, colle lagrime agli occhi, abbracciò l'artista e disse: « Così bello, Klenze, io non lo aveva sognato! »

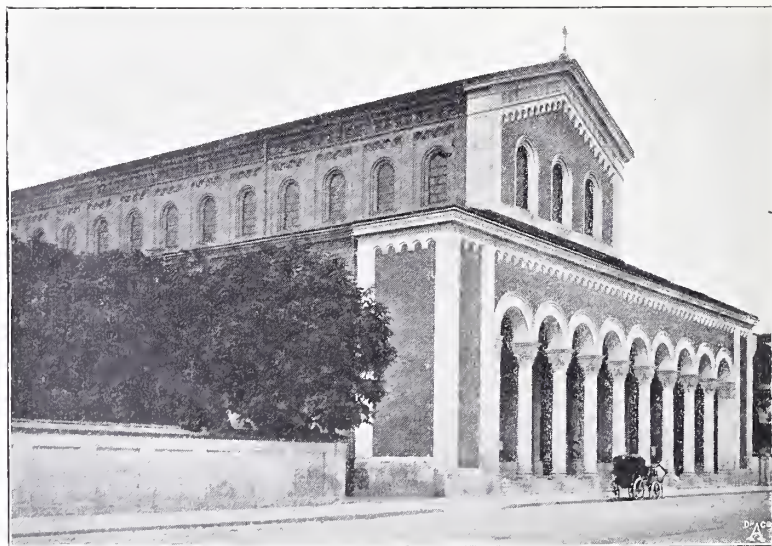
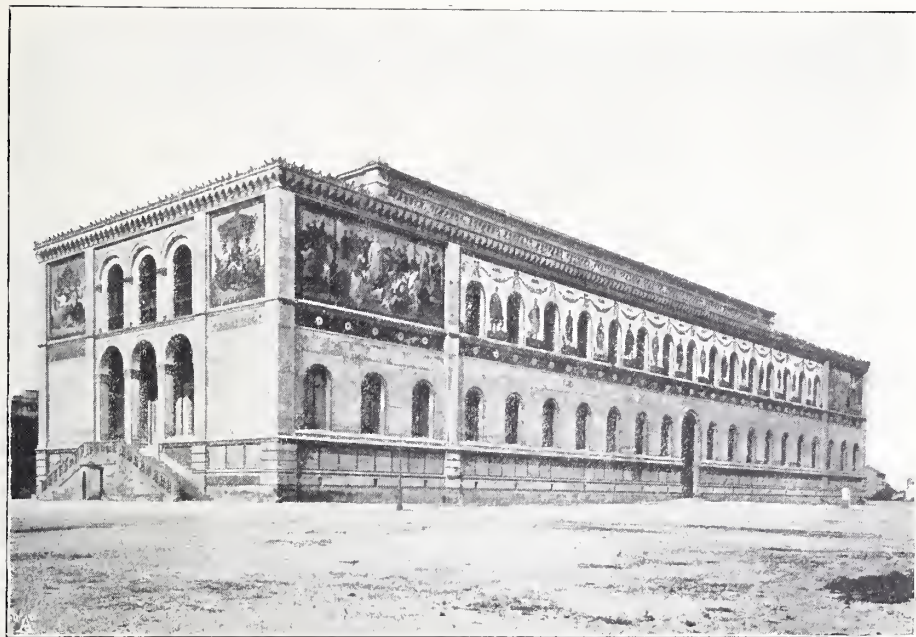
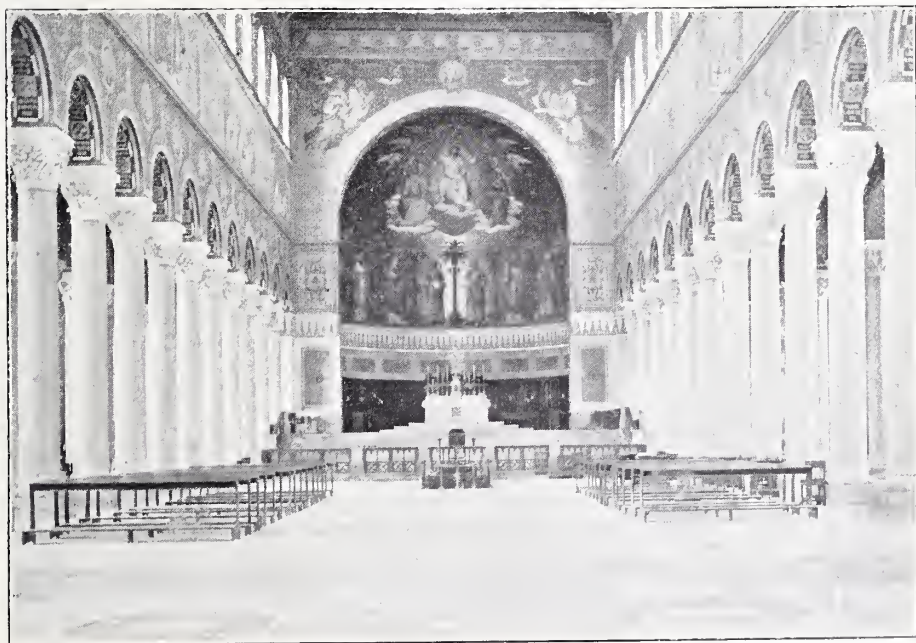
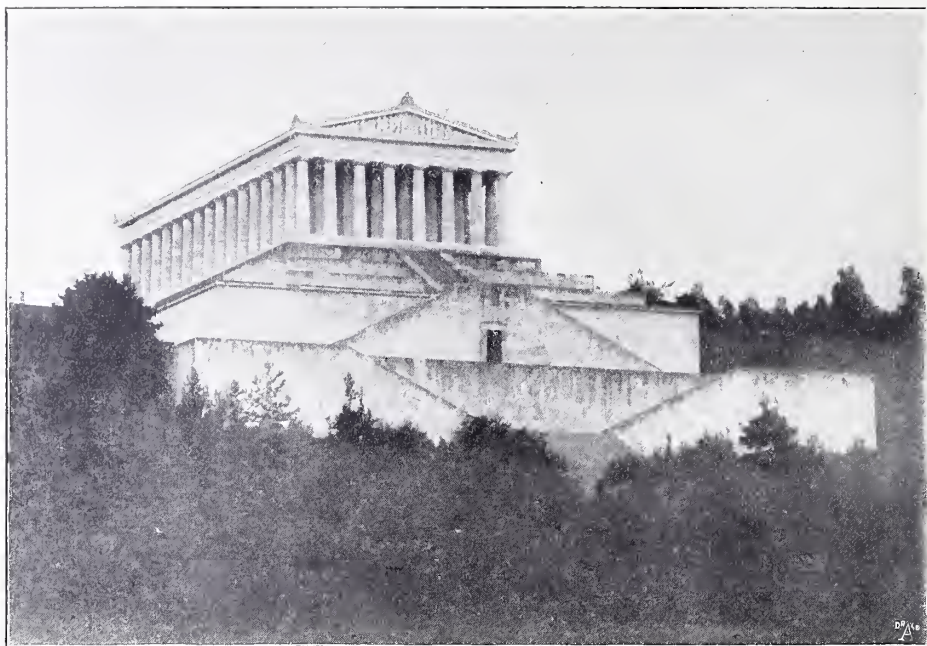
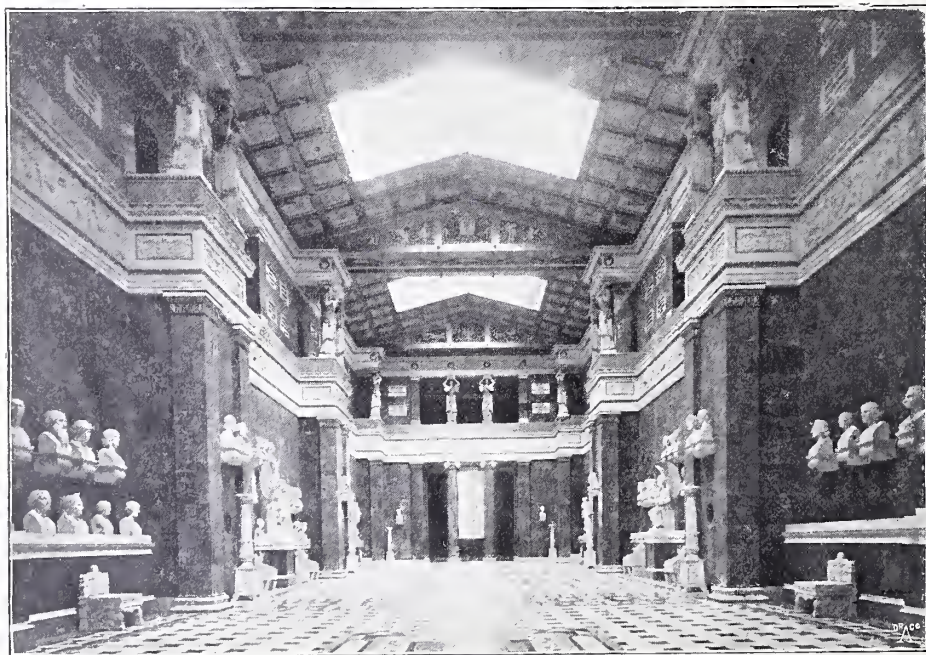
* * *

E Monaco ha seguito l'impulso datole dal suo re e di giorno in giorno diventa più bella e più grande. Fiorente per industrie, visitata da migliaia di forestieri, la sua popolazione buona e cordiale aumenta di anno in anno e la città, profittando della sua posizione in pianura, si estende ed è sperabile che una rete più ricca di tramways faciliti le comunicazioni e sia presto abolito l'antico sistema di omnibus e di trams tirati spesso da un magro ronzino, come si vedono ancora nella bella città. Bellissimo ad esempio il così detto Palazzo di Cristallo, costruito dal Voit (1855) in occasione dell'Esposizione. È tutto in ferro (1.500.000 Kg.) e vetro (78.000 lastre) e lungo 233 metri sopra una superficie di 11.384 mq. Massimiliano II legò il suo nome al vasto edifizio costruito sulla collina della riva destra dell'Isar e che fu appunto chiamato *Maximilianeum*. Egli volle dare alla bella strada, che porta il suo nome, uno sfondo magnifico e istituì in quell'edifizio un pensionato governativo per gli studenti meritevoli, che vogliono divenire impiegati dello Stato. Fu incominciato da Bürklein e compiuto da Semper. E non posso accennare che di sfuggita ai due bellissimi edifizi che adornano anche questa strada: il Museo Nazionale e il Palazzo del Governo, ai bellissimi ponti della città, al

MONACO — IL DUOMO (FRAUENKIRCHE).

nuovo monumento alla Pace, inaugurato da poco in capo al ponte Luitpold [1], adorno di una bellissima *Pace* dorata e da ricchi mosaici, al magnifico Giardino Inglese, alla Sinagoga ed alla nuova bellissima Chiesa protestante e mi affretto a dar notizie solo dei castelli reali che sono nelle vicinanze della città. Accennando solo a Nimphenburg, a Hohenschwangau e Neuschwanstein, quest'ultimo a 1008 metri sul mare con una vista splendida di quattro laghi, mi fermerò ai due bellissimi, fatti costruire da Ludovico II: Linderhof e Herrenchiemsee. Questo, imitazione del castello di Versailles, fu edificato da Dollmann e Hofmann dal 1878 al 1885. Le sale sontuose sono sul gusto di Luigi XIV, tra esse bellissima quella delle Guardie, azzurro ed oro; l'Anticamera, lilla ed oro; la Sala dell'cchio di bue, verde ed oro; la Sala del Consiglio, celeste ed oro. In elegantissimo stile rococò è Linderhof, costruito da Dollmann (1869-78) ad imitazione del piccolo *Trianon* di Versailles. È veramente meraviglioso. Fontane bellissime, una colonna d'acqua di cinquanta metri e sopra tutto incantevole la grotta azzurra, imitante quella di Capri. La illusione è prodotta da vetri azzurri illuminati a luce elettrica, stalammiti e stalattiti artificiali, figure della mitologia germanica, banchi di conchiglie e di coralli rendono il luogo incantato. E nel parco è il chiosco marocchino con cupola dorata, mobigliato con lusso orientale. Statue, tappeti turchi, vasi di malachite, ventagli preziosi di penne di struzzo, pavoni di bronzo con le code scintillanti di perle, smeraldi e rubini fanno pensare ai tesori delle Mille e una notte. C'è tutto quanto può sognare lo spirito esaltato di un re infelice come il povero Ludovico II, il re bello, idolatrato dalle donne ba-

[1] Poche settimane dopo che io aveva scritte queste righe il bellissimo ponte Luitpold fu distrutto dalla violenta piena dell'Isar!

MONACO — BAVARIA E RUHMESHALLE.

MONACO — LA BASILICA.

MONACO — LA NUOVA PINACOTECA.

MONACO — INTERNO DELLA BASILICA.

WALHALLA, PRESSO RATISBONA.

WALHALLA — INTERNO.

varesi, il re magnanimo, che dimentico del suo regno offre la corona imperiale a Guglielmo di Prussia e con generosa abnegazione salda l'unità germanica.

E sul quieto lago di Starnberg, il lago dall'onda verde, che sorride alle Alpi lontane, in mesto e pietoso pellegrinaggio si recano i sudditi riverenti. Ivi nella quiete del parco dello *Schloss Berg* si ritirò il povero re, l'artista sognatore, il protettore di Wagner ed ivi nella limpida acqua del lago andò incontro alla morte, trascinando seco il povero Gudden, il medico fedele, che lo assisteva e sperava in una prossima guarigione. Ivi presso, la Baviera ha innalzato or sono poche settimane un ricordo a Bismarck, al padre tedesco, e l'aquila d'oro splende superba in cima al monumento, pensosa solo della grandezza della patria: più in qua presso alla riva s'innalza modesta la cappella votiva, dinanzi alla quale sorgeranno tra poco delle aiuole fiorite. Fu un tentativo di fuga o un accesso di pazzia? Il lago non parla; nel suo cupo silenzio, respinse due cadaveri in quella triste giornata di giugno e la tragedia finì! . . . . .

Quasi di fronte, sull'altra riva, è Possenhofen, il castello del principe Carlo Teodoro. Un elegante piroscafo tutto rabeschi e dorature ci trasporta dall'altra parte. Il cielo è purissimo, la superficie del lago increspata par che sorrida alla riva fiorita, una brezza leggera porta a noi il profumo della foresta vicina: tutto è giulivo, eppure in fondo all'anima si sente come un vuoto doloroso ed all'orecchio risuonano mesti i versi del poeta:

> Via, Valchirie, con voi la bionda, qual voi di cavalli
> agitatrice, a riva più cortese! là dove
> sotto Coreira bella, l'azzurro Jonio sospira
> con suo ritmo pensoso verso gli aranci in fiore!

In questo castello nacque la sventurata Elisabetta, l'imperatrice-regina, assassinata dal pugnale di un pazzo!

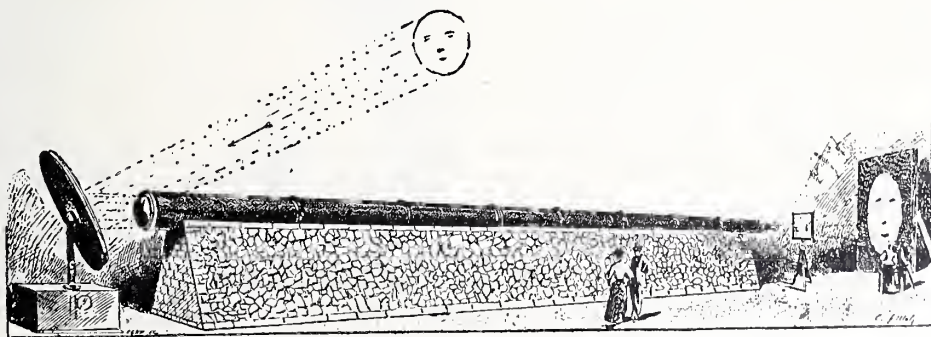
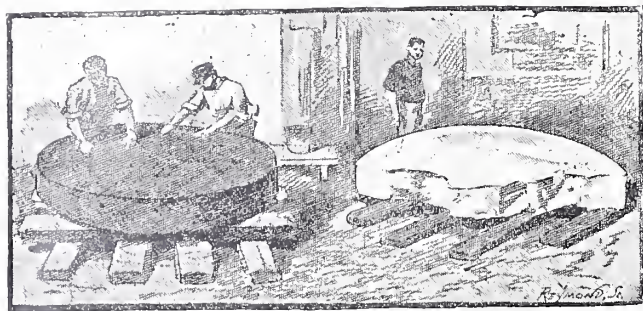
GIOVANNI FERRARA.

IL GRANDE TELESCOPIO DEL 1900.

LA luna, veduta lì, a sì breve distanza, da parere di toccarla!

Una simile affermazione venne, a tutta prima, posta avanti, per volgere in beffa il progetto di un grande telescopio per la Esposizione mondiale di Parigi del 1900, affacciatosi, fino dal 1892, dal signor F. Déloncle, deputato delle Basse Alpi. Nondimeno, a poco a poco, l'affermazione stessa, non avente allo inizio se non uno scopo di canzonatura, finì a dare buon frutto col popolarizzare l'idea del Déloncle.

Certo che il grande telescopio del 1900 non condurrà la luna a portata di mano; ma l'avvicinerà, nondimeno, fino a una distanza di sole miglia 41 1|2. E questo sarà già un notevolissimo progresso su quanto si è riuscito ad ottenere sinora.

Sinora, in fatti, i più grandi telescopi, che si co-

IL GRANDE TELESCOPIO IN POSIZIONE.

UNO SPECCHIO NON LEVIGATO E UN ALTRO ROTTO

noscono, sono: quello di Yerhes, che figurò alla Esposizione di Chicago del 1893 e quello equatoriale di Grünevald, esposto recentemente nella mostra di Berlino. L' obbiettivo del telescopio Yerhes era di 105 centimetri di diametro: quello di Grünevald di 110. Il telescopio Déloncle ne avrà invece, uno di 125 centimetri, vale dire: di un diametro superante di 15 centimetri il più grande sinora esistente.

Non così la proposta del Déloncle approvata dall' amministrazione governativa, l' autore si mise subito all' opera per tradurla in atto. Nel 1894, egli commise al signor Mantois, noto fabbricante di obbiettivi di grande formato, una lente ed un cristallo inglese di 125 centimetri di diametro ciascuno.

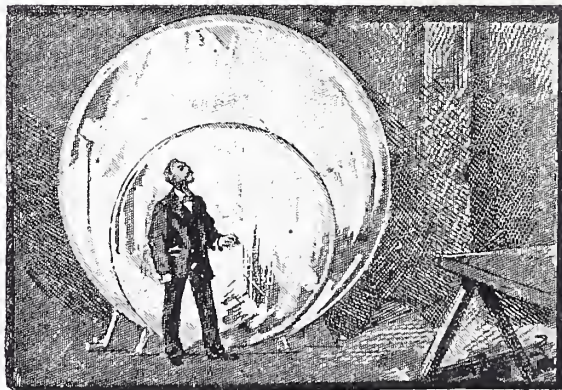
Le lenti in uso negli Osservatorî debbono essere di una omogeneità e purezza, che non si ottengono se non con le più grandi cure e fatiche. Minori sono sempre, per le piccole lenti, le difficoltà da superarsi, le quali crescono, invece, a dismisura quanto più grande è la massa del materiale da impiegarsi, se vogliasi produrre un articolo perfetto. Inoltre, se una lente, ad esempio, di 110 millimetri costa 40 lire: una di 550, ovvero: cinque volte più grande, viene a costare 4000 lire, ossia: cento volte tanto. E' facile, quindi, immaginare il lavoro e la cura che ha dovuto richiedere una lente di 125 centimetri di diametro e del peso di 450 chili.

A cagione dell' alta temperatura occorrente per raffinare una sì grande massa, si dovrebbero costruire appositi e speciali crogiuoli, formati di un materiale eccessivamente duro.

Il crogiuolo, di forma cilindrica, ad eccezione del suo orifizio, è tutto murato entro un forno, nel fine di rafforzarne il più possibile le pareti. Il forno viene riscaldato gradatamente sino a che il crogiuolo diventi bianco sotto l' azione del calore. Poco a poco, vi si introduce la materia vitrea e, quando è pieno, lo si chiude per dare principio alla raffinatura, la quale consiste nell'espellere dalla massa, mediante il calore sempre crescente, ogni bolla d' aria. Il procedimento richiede dalle venti alle trenta ore, con una temperatura, che si spinge sino dai 1600 ai 1800 centigradi, oltre i quali il crogiuolo minacci di spezzarsi, o di liquefarsi.

Dopo la prima fusione, si prende un pezzo di vetro; lo si lascia raffreddare; quindi, si esamina minutamente con una lente di ingrandimento, e, dove si riconosca che contenga ancora qualche piccola bolla d' aria, conviene fonderlo di nuovo, e via di seguito, sinchè il crogiuolo non dia che una massa assolutamente pura. Schiumata la parte superficiale, si scuote il restante in guisa che bene si compenetri e si stenda in una assoluta omogeneità.

Fatti certi della perfezione del vetro, si sigilla il crogiuolo e lo si lascia raffreddare: processo questo, che richiede alcune settimane. Si estrae poi il blocco, che viene arrotato e segato lungo i suoi due lati paralleli. Nel fine di scuoprire se tuttora abbia difetti lo si esamina centimetro per centimetro con la più minuta attenzione: e, riscontrandovi qualche lieve bolla, la si fa salire alla superficie, riscaldandola, finchè sia eliminata: così si ottiene un blocco perfetto, al quale si dà poi la voluta forma geometrica e si passa tra le mani di un ottico valente.

Tutte queste operazioni vanno necessariamente

DIMENSIONI COMPARATIVE D'UNO SPECCHIO DI 2 METRI DI DIAMETRO ED UN ALTRO DI 3.

eseguite con grande delicatezza, cautela e prudenza, poichè può bastare la minima trascuraggine a sciupare un lavoro di molti mesi. L' obbiettivo Yerkes del peso di 132 chili venne incominciato nel 1887 e terminato soltanto nel 1889, dopo diciasette mesi di faticoso ed ininterrotto lavoro.

Uno dei due *flints* del grande telescopio del 1900 è già pronto. Esso è di 9 centimetri di spessore; pesa 360 chili e costa 75,000 lire.

PREPARAZIONE DEI CROGIUOLI.

Ogni lente *crown* peserà da 220 a 230 chili.

Tutti codesti dischi insieme costano 300,000 lire di puro materiale, che lavorato, finito e arrotato verrà a costare un mezzo milione.

Con un diametro di 125 centimetri le lenti focali hanno una distanza focale di 60 metri. Non era, quindi, possibile il montare il telescopio, come di solito, sotto una cupola. Nondimeno anche questa difficoltà è stata superata. Il corpo del telescopio consterà di 24 tubi di acciaio aventi ciascuno 250 centimetri di lunghezza per 150 di diametro. Cotesti tubi, torniti con la massima cura, verranno ribaditi insieme da un capo all' altro e collocati orizzontalmente su di un piano costrutto in muratura. Anche il problema di osservare i mobili abitatori del cielo con un telescopio fisso ed immoto, è stato risolto a mezzo del siderostato, il quale è uno specchio mobile, combinato in guisa da seguire con un movimento meccanico quello di un astro celeste, riflettendo la immagine di questo sulle assi dell'obbiettivo del telescopio, sempre nello stesso punto.

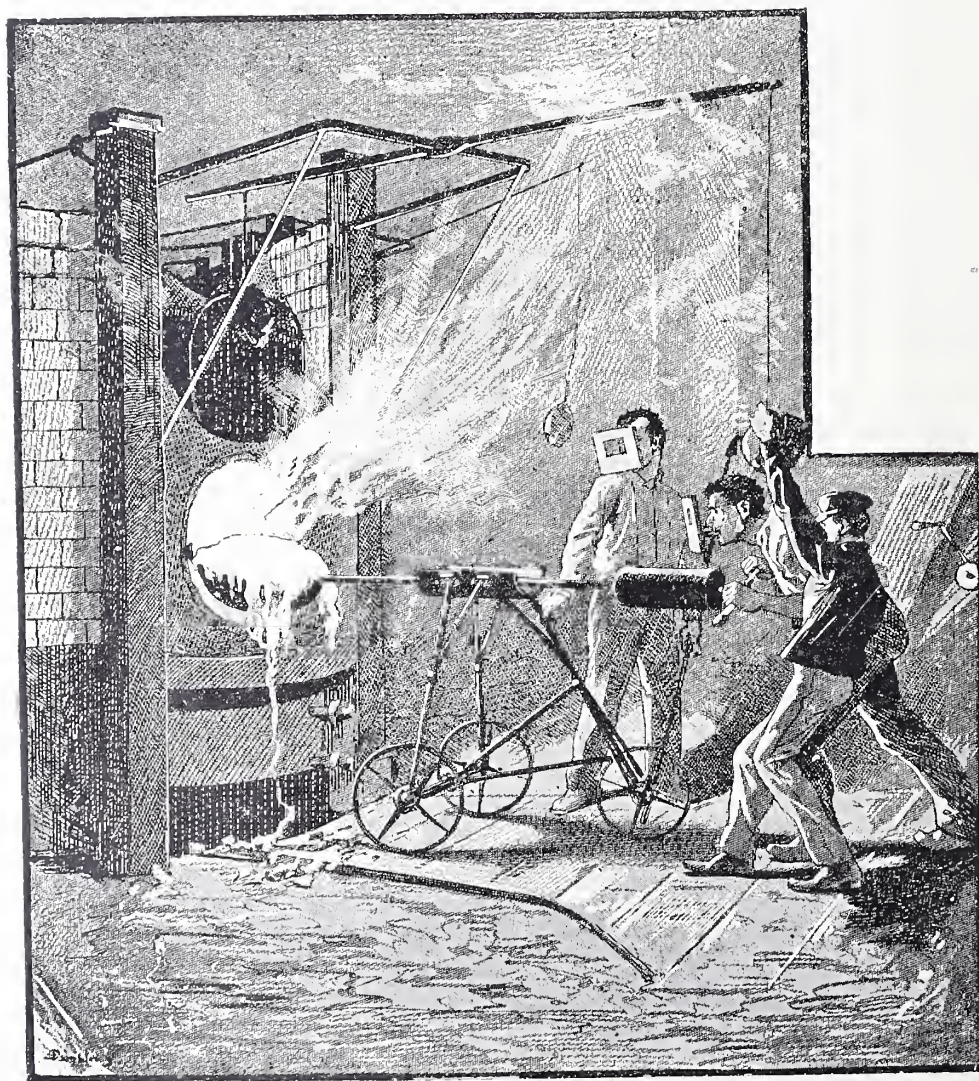
Il siderostato pel grande telescopio del 1900 è uno specchio di due metri di diametro, dello spessore di 30 centimetri, pesante 3,600 chili ed avente una cornice che ne pesa 2000 ed un sostegno che ne pesa 800: il suo peso complessivo sarà, quindi, di 14,000 chili. Per muovere una sì enorme massa conviene ricorrere al mezzo invocato da Archimede: l' ipomoelio. Situato su di un perno, il siderostato galleggerà su di un bagno di 50 a 60 litri di mercurio.

Arduo còmpito fu quello di fabbricare un simile specchio. Avendone declinato l' incarico la vetreria di St. Gobain, il Deloncle ricorse, e non invano, al signor Giorgio Despret, direttore di quella di Jeu-

mont, nel Nord. La grande difficoltà consiste, non nella fusione, ma nel raffreddamento, sotto l'azione del quale, il vetro, temprandosi, facilmente si spezza. Di fatti, su dodici dischi, che vennero fusi, uno soltanto se ne salvò.

L'affilatura si compie col mezzo di apparecchi assai complicati, come si può vedere dalle nostre illustrazioni. Si colloca lo specchio orizzontalmente su di una piattaforma, alla quale viene impresso un movimento rotatorio, mentre il carrello, a cui sono infissi gli affilatori, va innanzi e indietro su apposite guide. Tra la superficie dello specchio e gli affilatori, corre l'acqua con lo smeriglio. Otto mesi occorrono per una tale operazione. Dopo di essa, si procede all'arrotatura e, finalmente, alla inargentatura.

Secondo gli ultimi dati, il grande telescopio del 1900 verrà a costare lire 1,400,000. Tale somma venne fornita da una società ordinatasi allo scopo di raccogliere entro un cosiddetto *Palazzo d'ottica* tutte le curiosità riflettenti questo ramo di scienza.

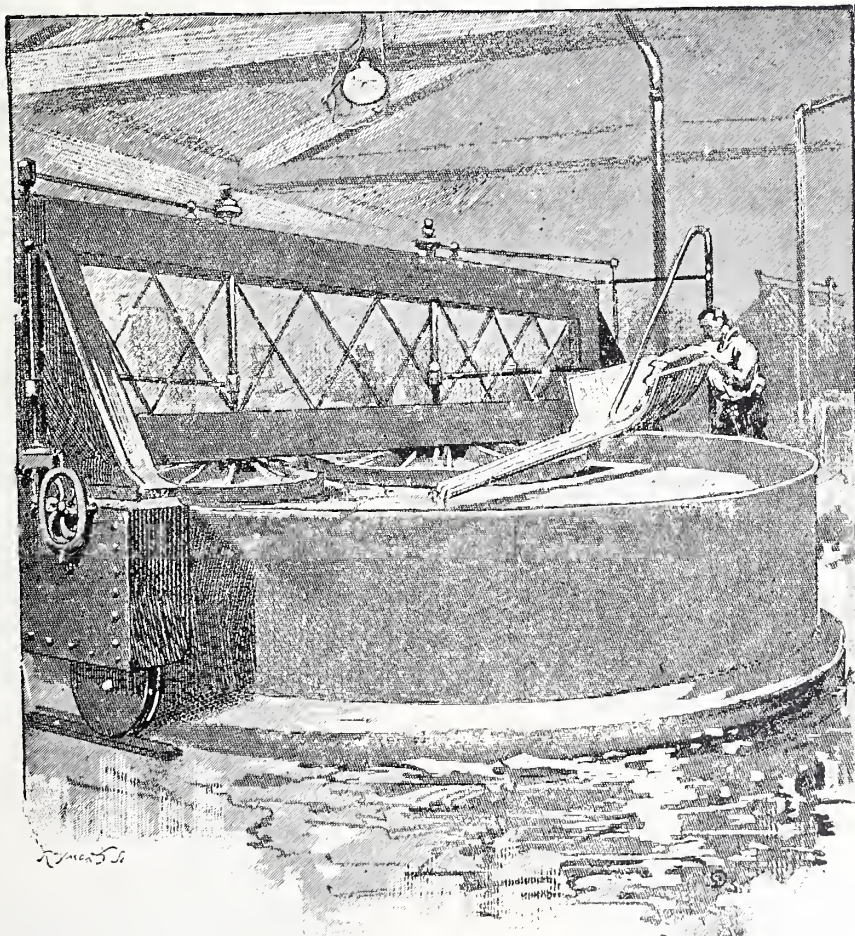
La nostra illustrazione del grande telescopio situato al suo posto, mostra come centinaia di spettatori possano contemporaneamente osservare un

APERTURA DEL FORNO PER ESAMINARE IL VETRO FUSO.

fenomeno celeste. La luna, per esempio, gitterà sul telescopio una immagine di 60 centimetri di diametro. Finora la sua immagine focale non venne ingrandita che sino a quattromila volte. Col telescopio del 1900 essa sarà, invece, ingrandita di almeno seimila volte e, in certe circostanze, anche sino a diecimila. L'immagine così ingrandita verrà proiettata su di un grande telaio visibile da infinito numero di spettatori. Inoltre l' obbiettivo sarà munito di una lente fotografica.

Il grande telescopio del 1900 avrà una potenza cinque volte maggiore di quella del telescopio Yerkes.

Come prodotto della scienza e come oggetto di popolare interesse codesto telescopio rappresenterà una delle più utili imprese della Esposizione mondiale di Parigi ed è a prevedersi ch' esso sarà coronato dal più grande successo, non solo per parte degli scienziati, ma anche del pubblico.

L' astronomia ha sempre esercitato un grande fascino pur sulle menti meno colte e, in fatti, non dobbiamo dimenticare come non sia lontano il tempo nel quale l' astronomo da piazza, offerendosi di mostrare la luna per un soldo, fosse sempre intorniato da numerosa folla di popolo.

Non è, quindi, da dubitare che folla anche maggiore si accalcherà alla Esposizione parigina per ammirare cotesta grande meraviglia dei tempi moderni.

APPARATO PER LEVIGARE LA SUPERFICIE DELLO SPECCHIO SIDEREO.

GIUMENTA COL PULEDRO, DI NICOLA VASSALLO — CONTADINO, DI BOTTIGLIERI (COLLEZIONE DEL SIG. A. PERRONE).

I PASTORI ED IL PRESEPE NAPOLETANO.

OGGI il costume nordico dell'*Albero* ha fatto dimenticare quasi quello paesano del presepe. Ma, una volta, nel buon tempo antico, il presepe era in voga; vi si profondeva tempo e denaro. Fin dal secolo XV si ha notizia di presepi messi su dai *figurarum sculptores*, come son chiamati nelle carte notarili, gli artisti che scolpivano in legno rappresentazioni plastiche della nascita di Gesù. Nelle chiese napoletane esistono tuttora alcuni di questi presepi, come in S. Giovanni a Carbonara, in S. Domenico Maggiore, S. Chiara e S. Maria del Parto a Mergellina, dove messer Jacopo Sannazzaro ne fece costruire uno, quasi commento plastico del suo famoso poema « *De partu Virginis* ».

Al secolo XVIII il pio costume si diffonde e dalle chiese passa nelle case dei privati. Le gazzette del

ZAMPOGNARO CON DUE FIGLI, DI GIUSEPPE GORI.
(COLLEZIONE DEL SIG. A. PERRONE).

UN OSTE ED UNA OSTESSA, DI GIUSEPPE SAMMARTINO.
(COLLEZIONE DEL SIG. A. PERRONE).

tempo ricordano la visita fatta dalla Vice regina al presepe del Principe d'Ischitella; e la venuta di Carlo III di Borbone gli fa raggiungere, direi quasi, l'apogeo, perocchè quel monarca, come dice un suo biografo, era preso da tanta passione che « era « cosa mirabile vederlo a certe ore sfaccendate del « giorno, con le regie sue mani, impastar dei mat- « toncini e cuocerli, disporre i soveri, formar la « capanna, ecc. » Ad imitazione dunque del sovrano, nobili e borghesi gareggiarono tutti per avere in casa un presepe. Ed anche una schiera di artisti valorosi concorse con la propria opera ad abbellire il presepe, modellando quelle tipiche figure, che comunemente si chiamano *pastori*. Vi fu addirittura una scuola artistica, che non andò oltre i principî del secolo che oggi volge al tramonto.

I pastori primitivi erano di legno, con braccia e gambe movibili, come i manichini dei pittori; ma avevano ben poco di artistico. Più tardi se ne fecero con la testa di terracotta dipinta a smalto, con le mani ed i piedi di legno e col busto di filo di ferro, rivestito di stoppaccio, per renderli movibili.

Oggi queste tipiche sculture sono una vera ghiottornia per gli amatori del genere, e lo studioso della storia del costume vi troverebbe larga messe per le sue osservazioni.

PRESEPE — (COLLEZIONE DEL SIG. A. PERRONE).

Il presepe napoletano, non era altro, se non una pagina del Vangelo, tradotta in dialetto napoletano, come bellamente disse Michele Cuciniello. Esso constava di tre parti necessarie: l'*annunzio* ai pastori, la *nascita* nella grotta di Betlemme e la *taverna*. L'*annunzio* ai pastori rappresentava una bella cascina di quelle che vedevansi nelle nostre campagne; attorno ai pastori addormentati eravi

raccolto tutto il gregge; e la *taverne*, il *diversorium* della narrazione evangelica, era una di quelle famose osterie descritte dai nostri poeti dialettali, dove trovavi tutto il ben di Dio e dove si riposavano i viandanti in un'epoca in cui non si viaggiava altrimenti, se non a piedi o sulla schiena di un asino.

PRESEPE — (COLLEZIONE DEL SIG. A. PERRONE).

Ciò premesso, torniamo ai pastori.

La tradizione ci addita come autori dei pastori primitivi Michele Perrone, Giuseppe Picano, Andrea Falcone, Nicola Fumo, Giacomo Colombo, Fortunato Zampini, ecc.; artisti che scolpivano in legno e dei quali non conosciamo se non il nome. A questi successero Domenicantonio Vaccaro, pittore, scultore ed architetto, Nicola Somma, Giuseppe Cappiello o Cappello, Felice e Matteo Bottiglieri o Bottigliere, Francesco e Camillo Celebrano. Ma quello che sopra tutti eccelse e fondò quasi una scuola del genere, fu Giuseppe Sammartino.

Nato nel 1720, in Napoli, vi morì nel 12 de

cembre 1793. I pastori scolpiti da lui hanno una impronta speciale: larghe masse, colpi sicuri di stecca, modellatura franca ed un certo verismo proprio tipico.

Que' visi modellati da lui anche oggi s' incontrano nelle nostre campagne; chi guarda attentamente il sorriso malizioso dell'oste riprodotto qui accanto, non può non affermare che il nostro artista ritraeva dal vero le sue figure. E che cosa dire poi dei suoi angeli? Quanto sentimento in que' visi atteggiati ad adorazione, quanta ingenuità infantile ne' loro volti, quale angelico sorriso su quelle labbra!

Il Sammartino ebbe varî imitatori o discepoli e primo fra questi fu Giuseppe Gori. Ma il suo fare non è largo come quello del Sammartino, le sue figurine invece arieggiano quasi i *biscuits*.

Il Gori scolpì a preferenza que' pastori che nel gergo si chiamano *nobili*, quali uomini e donne orientali, paggi e simili; e poi bambini, angioletti, teste di cherubini di una finezza e morbidezza impareggiabile. Col Gori van ricordati Salvatore Franco o di Franco, Angelo e Giacomo Viva, Michele Trillocco, un felice imitatore del Sammartino.

Lorenzo Mosca merita poi uno speciale ricordo. Non era uno scultore di professione, ma un impiegato che, avendo studiato il nudo, divenne buon modellatore. Animava i volti con vivacità ed espressione, rendeva morbide le carnagioni, parlanti le fisonomie, terminava con diligenza i capelli. L'opera del Mosca doveva essere assai richiesta, perchè, si narra, che non bastando a soddisfar tutti *formava gl'istessi suoi pastori* facendosi coadiuvare da un tal Genzano, imitatore del suo stile. Sono questi i principali modellatori di pastori. Ma ad essi devesi aggiungere un'altra schiera di valorosi artisti che scolpirono animali. Il primo che la tradizione ci addita è un Francesco di Nardo, che scolpì animali in legno, di forma grossolana e manierata e dopo di lui i fratelli Saverio e Nicola Vassallo, discepoli del di Nardo che di gran lunga superarono. Nicola scolpiva mirabilmente buoi, capre, pecore, cavalli; Saverio poi si distinse in formar camelli, polli, cani, augelletti. Carlo Amatucci, discepolo dei Vassallo, formò egregiamente cavalli in legno, in ispecie quelli di tipo arabo.

Francesco Gallo, conosciuto col nomignolo di *Ciccio*, fu pure un valoroso scultore generico ed appartenne agli artefici della R. Fabbrica di porcellana napoletana, dove modellava animali. Fece animali in gruppi grandi e piccoli, ma di mirabile fattura e, dicesi, che avesse dato lezione anche a principi reali.

Sono questi i principali artisti, ma ben altri ve ne furono, quali lo Schettino, il Reale, l' Ingaldi. Oggi quest'arte è sparita ed è quasi sconosciuta ed è perciò che ne abbiamo voluto dare un saggio ai nostri lettori.

LUIGI CORRERA.

CONTADINO DEL SAMMARTINO — CONTADINO DI LORENZO MOSCA.
(COLLEZIONE DEL SIG. A. PERRONE)

TACCUINO DELL'AMATORE DI STAMPE.[1]

I.

Cartelloni illustrati di Hohenstein, Matalonj, Laskoff e Dudovich — Covertine ed ex-libris di Matalonj — Libri illustrati da G. Previati e V. La Bella.

DOPO un periodo assai lungo di disdegnosa indifferenza, le stampe, sia in bianco e nero, sia a colori, ottengono di nuovo, così in Europa, come in America, le simpatie del gran pubblico, riaccendendo in pari tempo gli entusiasmi dei buongustai raffinati e dei collezionisti.

La forma eminentemente aristocratica dell'acquaforte come quella democratica della litografia trovano ogni giorno nuovi geniali cultori e suscitano ammirazioni vivaci, mentre, accanto alle svariate applicazioni divulgatrici ma non sempre di eletto buon gusto della fotografia all' illustrazione del libro, l'austera e caratteristica incisione in legno riafferma i suoi diritti d' impareggiabile decoratrice delle pagine stampate. Ed infine la cromolitografia, perfezionandosi e purificandosi sempre più, riesce, per la maggior gioia dei nostri occhi, ad imprimere un carattere d'arte anche alle forme più utilitarie o più banali della pubblicità e dei rapporti postali, quali sono il cartellone e la cartolina.

Tale ritorno di favore verso la stampa artistica e tale sempre più interessante rinnovazione e sempre crescente divulgazione di essa meritano, a parer mio, di essere aiutate in tutti i modi, specie in Italia, in cui soltanto da due o tre anni gli esempi di Francia, d' Inghilterra, di Germania e di America trovano qualche ardimentoso imitatore, lottante, con successo ancora mediocre, contro l'indifferenza scettica del nostro pubblico indolente ed affatto dimentico delle patrie gloriose tradizioni d'arte.

Far conoscere ciò che si fa con intelletto d'arte all'estero e sopratutto in Italia in fatto di acqueforti, di litografie, di cartelloni, covertine e cartoline a colori, di libri illustrati; incoraggiare, con una parola di simpatia, cosifatti tentativi; diffondere il gu-

[1] Si pregano editori ed artisti di spedire alla *Direzione dell'Emporium* — in dupplice esemplare — acqueforti, litografie, cartelloni, cartoline, covertine, volumi illustrati, infine ogni specie di stampe, che possa, per lo spiccato carattere artistico, venir preso in considerazione in questa rubrica mensile.

sto delle stampe artistiche in tutte le svariate loro forme, ecco gli scopi di questa nuova rubrica illustrata dell' *Emporium*, che comincia assai modestamente, ma che assumerà in seguito maggiore sviluppo e che forse non riuscirà affatto inutile.

Cartelloni illustrati — Una forma d'arte grafica che, anche in Italia, ha, in breve tempo, acquistata una non comune prosperità, è quella del cartellone illustrato. Cartelloni volgarmente concepiti e malamente eseguiti se ne veggono tuttora in gran numero sulle mura delle piazze e delle città italiane, ma anche abbastanza spesso vi si scorge qualche composizione ingegnosa e dalle tinte vivaci ed insieme armoniose, su cui l'occhio del viandante si sofferma con vero compiacimento.

I nostri due migliori cartellonisti rimangono pur sempre G. M. Matalonj e Adolfo Hohenstein. L'indole pittorica di questi due valorosi artisti è abbastanza diversa, giacchè nel primo è da ammirarsi sovra tutto la concettosità dell' invenzione e l'eleganza, nonchè la grazia squisitamente ornamentale dell'esecuzione, mentre il secondo si afferma per la virile robustezza del disegno e per la sapiente armonia dei colori. Entrambi però sonosi mostrati degni, con varie opere di rara vaghezza decorativa, di potere con onore stare a confronto coi più acclamati cartellonisti stranieri.

Pel principio di quest'anno il Matalonj non ha dato che un solo cartellone pel *Caffaro* di Genova, assai nuovo ed assai bello nel complesso, ma di tinte forse troppo scure per spiccare bene sulle mura cittadine. In quanto ad Hohenstein, in attesa dei cartelloni coi quali è riuscito vincitore di tre concorsi indettisi quasi contemporaneamente a Napoli, a Torino ed a Milano, additerò ai miei lettori il suo grande affisso per la *Tosca* di Puccini, quello piccino, abbastanza comune come invenzione, ma di una gioconda vivezza di colore, dell'*Elixir Coca* e quello infine per la *Cintura Galliano* assai vigorosamente disegnato.

Due altri cartellonisti, che hanno da poco fatte

DISEGNO DI M. DUDOVICH.

DISEGNO DI M. DUDOVICH.

DISEGNO DI F. LASKOFF.

DISEGNO DI A. HOHENSTEIN.

le loro prime prove, ma che meritano una viva parola di lode sono F. Laskoff, i cui due affissi a tinte piatte per l'*Avanti* e pel *Corriere della sera*, così efficaci nella loro sintetica sobrietà, hanno l'unico difetto di derivare troppo direttamente da quelli meritamente famosi dei Beggarstaff, e M. Dudovich, che ha composto pel *Teatro Sociale* di Como e per la *Fenice* di Venezia due affissi oltremodo gradevoli all'occhio per eleganza di disegno e per armoniosa vivacità di tinte.

Covertine ed ex-libris — Del Matalonj debbo altresì qui menzionare tutta una serie di covertine tirate ad una sola tinta su fondo di carta bianca o colorata, da lui eseguite per conto dell'editore Bocca, a cui va fatta sincera lode per essersi rivolto a un vero artista del genere e, sopra tutto, per aver pensato a dare un'attrattiva d'arte alle sue collezioni di opere scientifiche. Particolarmente riusciti mi sembrano, per sapienza decorativa e per concettosità simbolica, le tre covertine pei *Sogni* di Sante

COVERTINE DI G. M. MATALONJ.

DISEGNO DI G. M. MATALONJ.

de Sanctis, per la *Chimica nella vita quotidiana* di Lassar-Cohn e per la *Proprietà individuale o proprietà collettiva*, di Z. Zini.

Il Matalonj è stato poi l'unico, per quanto io sappia, che abbia in Italia tentato, con risultati assai simpatici, quel grazioso tipo di piccola vignetta decorativa che può servire così come segno della proprietà di un libro, che come bollo ornamentale sulle buste e sui foglietti da lettera e che è destinato ad ottenere anche fra noi il grande successo ottenuto presso i Francesi, gl'Inglesi ed i Tedeschi. I due *ex-libris* che egli ha disegnati di recente per la signora Gioconda Ellero De Angeli e per il signor Luigi Cora mi paiono oltremodo leggiadri.

LIBRI ILLUSTRATI — Tra i vari volumi illustrati comparsi in Italia in occasione dell'anno nuovo, quello che ha un più spiccato d'arte è certo *I Promessi Sposi* del Manzoni, ornato da numerose illustrazioni di Gaetano Previati, che vinse, cinque anni fa, il concorso, con premio di 9000 lire, bandito a tale scopo dall'editore Ulrico Hoepli.

Se dicessi che le illustrazioni del Previati mi appaghino completamente, direi cosa non vera, ma

EX-LIBRIS DI G. M. MATALONJ.

EX-LIBRIS DI G. M. MATALONJ.

certo esse rappresentano lo sforzo coscienzioso di un artista di valore non comune e come tali meritano di essere prese in seria considerazione.

Nani e folletti, raccolta di novelle fantastiche pei anciulli, della signora Savi-Lopez, edita dalla Società Dante Alighieri di Roma e *Nparaviso*, versi giocosi in dialetto napoletano di Ferdinando Russo, editi dal Pierro di Napoli, sono entrambi illustrati da un giovane disegnatore napoletano, Vincenzo La Bella, ritornato in patria dopo aver dimorato per vari anni a Parigi ed aver collaborato in parecchi dei migliori giornali illustrati francesi.

Il La Bella possiede fantasia vivace ed un'elegante disinvoltura di acquarellista e di schizzatore a penna, e, benchè sia alquanto disuguale nella sua produzione di disegnatore forse troppo frettoloso, ha al suo attivo più di una composizione davvero sapiente e vigorosa, come, per esempio, alcune bellissime da lui destinate ad illustrare una nuova probabile edizione dei racconti di Poe e che sono state incise in legno, con non comune perizia da Antonio Bergamo.

Ecco due giovani artisti modesti e valorosi, dai quali un direttore di rivista o, meglio ancora, un editore di libri illustrati, potrebbe giovarsi molto che non dovrebbero, a niun costo, essere costretti dalle esigenze imperiose della lotta per l'esistenza a dedicare completamente l'ingegno e la mano ad una produzione affrettata ed inferiore, rinunciando a poco a poco ad ogni elevata ambizione d'arte.

Stavolta non mi sono occupato che della produzione grafica italiana, ma la prossima volta mi occuperò anche di quella straniera, tanto più ricca e tanto più varia.

VITTORIO PICA.

COVERTINA DI G. M. MATALONJ.

NECROLOGIO.

Henri Evenepoel. — Il 29 dello scorso dicembre un'emorragia interna, provocata dal tifo, dopo tre settimane di malattia, uccise a Parigi, questo valoroso pittore che, benchè appena ventisettenne, si era già affermato come uno degli artisti belgi di più spiccata e robusta originalità.

Nato a Nizza il 3 ottobre 1872, allievo di Blanc-Garin a Bruxelles e poi di Gustave Moreau a Parigi, l' Evenepoel debuttò nel 1894 al *Salon des Champs Elysées* con un bel ritratto femminile, che fu molto lodato dalla critica, la quale si mostrò non meno benevola ed incoraggiante pei parecchi ritratti di donne e di fanciulli e per le scene di vita parigina, che egli mandò negli anni seguenti e al *Salon du Champ de Mars* ed altre esposizioni di Bruxelles, di Gand e di Monaco e che riapparvero, richiamando sempre più l' attenzione sul vigoroso e vivace suo ingegno pittorico, nella mostra complessiva delle sue tele, che egli fece nel gennaio del 1898 a Bruxelles e poi, un mese prima di morire, a Parigi.

HENRI EVENEPOEL.

L'Evenepoel aveva dato ascolto al consiglio sagace di coloro che vogliono che gli artisti si facciano gli storiografi del proprio secolo, che lo raccontino tale

HENRI EVENEPOEL — IL CAFFÈ D'HARCOURT A PARIGI.

quale lo veggono, che lo esprimano tale quale lo sentono, sotto tutte le sue manifestazioni, attraverso a tutte le sue vicissitudini, le sue miserie e le sue grandezze. Egli, dunque, in una serie di tele, alla quale apparteneva *Il caffè d'Harcourt a Parigi*, molto ammirata nella terza mostra internazionale d'arte di Venezia, si era proposto di ritrarre, negli aspetti suoi più tipici, la notturna vita di piacere di Parigi. Ciò gli creava una certa parentela estetica con Toulouse-Lautrec, con Steilen e con Ibels, ma la sua visione alquanto umoristica, la sua colorazione un po' acre e bituminosa, non mai però stonata, il suo disegno di riassuntiva efficacia nel ritrarre la vita della folla, davano a tutto ciò che dipingeva od incideva — giacchè al suo attivo egli possedeva altresì parecchie pregevoli acqueforti e litografie — un non so che di vibrato e di saporoso, creandogli una personalità artistica oltremodo interessante e ricca di liete promesse per quell'avvenire, che un morbo doveva così crudelmente sopprimere. V. P.

JOHN RUSKIN

DA UN ACQUERELLO DI HERKOMER, ESPOSTO NELLA GROSVENOR GALLERY NEL 1881.

John Ruskin. — Di questo illustre artista e critico d'arte, nato a Londra l'8 febbraio 1819 e morto, di un attacco d'influenza, a 80 anni, il 22 corrente, nel suo ritiro di Coniston, la terra dei laghi; noi avemmo già occasione di parlare diffusamente.[1] Se, nella triste occasione della sua morte, volessimo qui ridire della sua vita, de' suoi studi, della sua opera e, sovratutto, della potente e salutare influenza

[1] Vedi *Emporium*, Vol. VIII, n. 44 dell'agosto 1898.

da lui esercitata sulla trasformazione e il rinnovamento dell'arte inglese; non faremmo che ripeterci.

Sino a un decennio fa, il Ruskin, settantenne vegeto e poderoso, continuò instancabile ed indefesso la sua nobile crociata di propaganda, aggiungendo ai *Pittori moderni*, fondamento primo della evoluzione artistica da lui propugnata e pietra angolare della sua gloria ed agli altri lavori, dei quali avemmo già a far cenno: *Munera pulvis*, *La corona d'ulivo selvatico*, *Fors clavigera* e quelle *Leggi di Fiesole*, che si possono considerare come il suo testamento artistico.

Eppure, sino dal 1852, un avvenimento, che si potrebbe dire tragico, nella sua passionale semplicità. era sopraggiunto a strappare le corde de' più soavi affetti del sommo critico. Sposo alla giovane scozzese miss Chalmey Grey, in quell'anno, aveva egli invitato a Blakwstone il suo caro e diletto John Millais, acciocchè le facesse il ritratto. Il rinomato autore degli *Amanti Ugonotti*, vinto da un duplice fascino di gioventù e di bellezza, s'invaghì della moglie del suo intimo amico, il quale, fattosi accorto del come quel-l'amore non fosse senza ricambio, con stoicismo spartano, senza nè recriminazioni, nè rimbrotti, ebbe la forza d'animo di sollecitare immediatamente il divorzio e di assistere egli stesso alle nozze del Millais con la divorziata sua consorte, ch'ebbero luogo nel 1855.

Per tal ragione, nondimeno, la vecchiaia lo colse nell'isolamento e nella solitarietà: affievolito anche nella intelligenza pel lungo e soverchio lavorio mentale; si raccolse in fondo all'Inghilterra del Nord, dove trasse i suoi ultimi giorni e dove ora si è spento.

Si è spento, ma a lui sopravvive sempre la titanica opera sua, l'opera coraggiosa e pertinace, ispirata al connubio fecondo della Bellezza con la Verità, cui si dovette quella balda e rigogliosa rifioritura, mercè la quale il suo paese ha potuto conquistarsi un posto sì elevato e luminoso nell'arte e che, alla venerata memoria di lui, accerta la riconoscenza imperitura dell'Inghilterra e di tutto il mondo civile.

Il nome di John Ruskin rimarrà sempre iscritto a lettere d'oro nel libro dell'arte, alla quale egli schiuse l'apricità di tanti nuovi orizzonti.

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA.

Baldry A. L. *Sir John Everet Willais.* London, 1899.

Questo studio sul Willais, sulla sua arte e sul movimento preraffaelita, è sopratutto notevole per le copiose illustrazioni sull'opera del Willais.

Bate P. H. *English Pre-Raphaelite Painters, their Associates and Successors.* London, 1899.

Beissel. *Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst in Italien.* Lipsia, 1899.

L'A. espone accuratamente ed in forma popolare gli usi, i riti, della Chiesa primitiva e la loro rappresentazione artistica, corredandoli di numerose illustrazioni, tratte dai cimeli delle prime epoche cristiane.

Cavalcaselle e Crowe. *Storia dell'antica pittura fiamminga.* Firenze, 1899.

Clement E. C. *Angels in art.* London, 1899.

» » *Saints in art.* London, 1899.

Questi due libri di un autore americano, che per la prima volta si pubblicano in Europa, devono specialmente servire di preparazione agli studî di storia d'arte, ed alle visite dei tesori artistici delle gallerie e dei musei. Essi possono servire come esempio della coscienziosità con cui vengono all'estero studiati i più minuti particolari della nostra storia artistica.

Cipollini A. *Opere scelte di Carlo Maria Maggi*, nel secondo centenario della sua morte, con introduzione, commemorazione, note ed una nuova tavola genealogica della famiglia Maggi, Milano, 1900.

Cole A. S. *Ornament in European silks.* London, 1899.

In questo studio dell'elemento ornamentale nell'industria delle sete, è fatta larga parte al contributo date dall'Italia a questo ramo di industria artistica.

Courbaud *Les bas-reliefs romains à représentations historiques.* Paris, 1899.

Desormes et A. Basile. *Dictionnaire des arts graphiques.* 2. vol.

Fraschetti. *Il Bernini.* Milano, Hoepli, 1899.

Venturi A. *La Madonna*, svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine. Milano, Hoepli, 1899.

Queste opere del Venturi e del Fraschetti, edite con severa eleganza e con numerose incisioni e riproduzioni foto-calcografiche, meritano di essere specialmente segnalate, nella presente esiguità di pubblicazioni artistiche italiane, sia per la profondità dell'indagine scientifica, come per il lusso della forma in cui sono editi.

Gelati. *Nozioni pratiche ed artistiche di architettura.* Torino, 1899.

Hofmann R. *Moderne Pflanzenornamente.* Planen, 1899.

Koch M. *Freilicht, 100 Modellstudien.* Leipzig, 1899.

Questa raccolta corredata da splendide foto-litografie, si propone di raccogliere con criteri artistici e scientifici una serie di modelli presi dalla viva natura.

Köpke R. *Moderne Kunstschmiedearbeiten.* Leipzig, 1899.

Kronthal. *Lexicon der technischen Künste.* Berlin, 1899.

Questi due grossi volumi contengono un repertorio completo, della terminologia non solamente delle arti tecniche, ma anche delle loro più svariate applicazioni.

Künstler Monographien. Questa raccolta pubblicata da Velhagen e Klasing a Lipsia ha raggiunto il 40 volume, colla biografia di alcuni fra i più moderni artisti tedeschi come lo Stuck e Max Klinger. Queste monografie, iniziate da Knokfuss e continuate dai varii cultori di storia dall'arte, sono di vario valore, ma in generale ben fatte ed accurate ed illustrate splendidamente. Il loro carattere monografico stesso, dà loro peraltro troppa uniformità, e fa sì che molte volte l'attenzione del lettore venga richiamata sopra un singolo artista e non sopra l'intera opera e il movimento a cui appartiene. Fanno parte della collezione le monografie su Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Leonardo da Vinci, Tiepolo, Ghirlandaio.

Kuhn A. *Allgemeine Kunstgeschichte.* Einsiedeln, 1899.

Alle numerose storie dell'arte in forma popolare pubblicate in Germania, si aggiunge questa del Kuhn, che ha il pregio di essere chiara e succinta e di avere un largo sussidio di materiale illustrativo.

Lyoagrün A. *Neue freie Decorationsmotive.* Leipzig 1899.

I motivi decorativi sono tolti specialmente dal regno animale e vegetale e studiati con modernità di criteri e d'intenti nelle loro applicazioni all'arte industriale.

Margnery E. *L'œuvre d'art et l'evolution.* Paris, 1899.

Melani A. *Manuale di scultura italiana antica e moderna.* 2. edizione, Milano, Hoepli 1899.

» » *Manuale di architettura.* 3 edizione, Milano, Hoepli, 1899.

» » *Manuale di pittura italiana antica e moderna,* II ediz., rifatta con 23 inc. intercalate e 137 tavole, Milano, 1899.

Quest'opera che si presenta ora interamente rifatta e quasi del doppio accresciuta, è pregievolissimo ornamento di quella ricca collezione di manuali speciali editi con tanto plauso dal comm. Hoepli.

Mewes W. *Moderne Kunstverglasungen.* Berlino, 1899.

È questa la prima serie di studi sui dipinti in vetri, e sulle applicazioni di vetrate artistiche moderne all'architettura.

Nicolle M. *Rembrandt aux expositions d'Amsterdam et de Londres.* Paris 1899.

Paoletti E. *Crisantemi.* S. Maria C. V., 1899.

Pennell Mr. d. Mrs. *Lithography and Lithographers.* London, 1899.

È una storia completa dell'arte litografica, pubblicata in seguito all'esposizione litografica del Museo di South-Kensington organizzata dal Pennel. Essa contiene 154 superbe riproduzioni di opere di antichi maestri, e completa l'altra opera del Pennel *Pen Drawing and Pen Draghtsmen.*

Peyre R. *Repertoire chronologique de l'histoire universelle des beaux arts, depuis leurs origines jusqu'à la formation des écoles contemporaines,* Paris, 1899.

Ragusa-Noleti G. *Caleidoscopio,* Catania, 1900.

Reymond M. *La sculpture florentine.* Paris, 1899.

Il volume secondo pubblicato ora, tratta della scultura nella seconda metà del sec XV.

Riccardi V. *Poesie scelte.* Firenze, 1900.

Schaeffer E. *Die Frau in der Venetianischen Malerei,* München, 1899.

L'autore studia il tipo di bellezza femminile nell'arte veneziana dal Crivelli a Tiepolo, ed espone con eleganza di forma, con acume, ed entusiasmo i risultati del suo studio, corredandolo con fine e numerose incisioni.

Schaefer M. *Thierformen,* Dresden, 1899.

Contiene studi di anatomia comparata, specialmente in riguardo alle industrie artistiche.

Schopfer I. *Voyage idéal en Italie. L'art ancien et l'art moderne.* Paris, 1899.

Scarpetta E. *Da S. Carlino ai Fiorentini.* Napoli, 1899.

Ternes W. *Kunstschmiedewerk in neuerem Styl.* Düsseldorf, 1899.

Tito d'Aste I. *Ricreazioni educative,* Udine, 1900.

Upmarck G. *Die Architektur der Renaissance in Schweden.* Dresda, 1899.

Quest'opera preziosa sull'architettura della rinascenza in Svezia abbraccia il periodo dal 1530 al 1760.

Vegetti E. *Prospettiva lineare speculativa e pratica.* Milano, 1899.

Ventura G. *Serpentine,* Torino, 1899.

» » *Terza Roma,* Trieste, 1898.

Willais J. G. *The life and letters of Sir John Everett Willais.* Vol. 2, London, 1899.

Quest'opera sul Willais, pubblicata dal figlio, coll'aggiunta del carteggio tenuto dal grande artista cogli uomini più eminenti della sua epoca, è una completa illustrazione della sua personalità artistica, del suo ingegno, del suo carattere e della sua attività.

Williamson G. C. *Bernardo Luini.* London, 1899.

È questa per la ricchezza delle illustrazioni una delle opere più notevoli sul movimento preraffaelita.

Varia.

La *Biblioteca delle Scuole Italiane.* Col nuovo anno la pubblicazione di questo periodico, già favorevolmente noto per le sue belle ed oneste tradizioni agli insegnanti ed agli studiosi tutti, diretta da G. Pescatori, viene pubblicata mensilmente dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche. Abbonamento annuo: Italia L. 5 — Unione Postale Fr. 6 — Numero separato C.mi 50.

* * *

La *Zeitschrift für bildende Künste,* che rimane sempre una delle migliori riviste artistiche tedesche, dedica nell'ultimo numero uno studio al paesaggista francese Antoine Chintreuil, e riproduce mobili e decorazioni delle *Vereinigte Verkstätten. Kunst und Hand* di Monaco, un laboratorio di arte industriale diretto con criteri artistici, che è divenuto in breve uno dei più importanti della Germania.

* * *

Negli Annali delle R. Raccolte artistiche prussiane è pubblicato un diligente studio di Mokowsky sulle opere di Jacopo Sellaio, le quali si trovano sparse in numerose gallerie d'Europa e d'America.

* * *

La rivista inglese *The studio* (che ha pubblicato in ottobre una monografia su Pietro Fragiacomo) dedica nel numero di novembre un articolo al pittore francese Jacques Henner, e pubblica una serie di schizzi francesi di Frank. Fr. Emanuel. Oltre uno studio sulla preziosa collezione di Mr. Waterloo, vi è contenuta una interessantissima rivista delle migliori opere di arte applicata alla industria nel 1899, illustrata dagli squisiti pannelli di R. Anning Bell, dagli smalti di A. Fisher, e da diverse opere di Walter Crane, l'attivo presidente della *Arts and Crafts Society.* Il numero di Natale di questa magnifica rivista è dedicato alle rilegature artistiche ed ai loro disegnatori.

* * *

Il Numero di Natale dell'*Art Journal* è generalmente dedicato interamente ad uno dei più grandi artisti inglesi. Quest'anno esso tratta dell'opera di *Peter Graham,* il celebre pittore delle lande e delle marine scozzesi.

* * *

In Inghilterra si sta facendo attiva propaganda per l'istituzione di una scuola Inglese di Roma, per lo studio della storia e dell'arte antica e medievale, la quale dovrà essere un centro per gli studi inglesi riferentisi all'Italia.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO
TESTA PAOLO, GERENTE RESPONSABILE

ERRATA-CORRIGE

A pag. 428, Vol. X, sotto l'incisione e nel corpo dell'articolo, *Per una testa di Cristo*, in luogo di Pilade Bertini, leggasi: *Pilade Bertieri.*

Così pure nell'articolo, *Centenario Pariniano*, invece di Giuseppe Sinigaglia, leggasi: *Giorgio Sinigaglia.*

VOL. XI N.62

EMPORIUM

FEBBRAIO 1900

RIVISTA MENSILE
ILLUSTRATA D'ARTE
LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
ISTITUTO ITAL. D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

LA CURA DELLA PYLTHON È UTILE A TUTTI

specialmente alle persone obbligate a sforzi mentali continui. Ai discendenti da progenitori che hanno abusato del tabacco e del vino e di altri pessimi vizi. Questi vizi dei padri hanno lasciato nell'organismo dei figli i germi di terribili malattie, quali la paralisi, l'apoplessia, l'atassia, l'impotenza, ecc. e ciò sono causa di morte immatura, nel fiore cioè dell'età e della virilità.

LOZIONE PYLTHON

Gran Dipl. d'Onore all'Esp. di Chicago 1893 e Premio Speciale ad Anversa 1894
Il più bel trionfo della terapeutica moderna
Sei anni di continuo e crescente successo

I più illustri Medici anche in Italia sono sorpresi degli splendidi risultati ottenuti mercè questa rinomata specialità inglese per le

MALATTIE NERVOSE

e cioè: **angoscia, capogiri, vertigini, convulsioni, isterismo, nevralgie, emicranie, nevrostenie, insonnia, epilessia, spleen** (ipocondria), **irritabilità, inquietudine, indebolimento** della memoria, **vecchiaia precoce, paralisi, apoplessia, esaurimento** (cerebrale, spinale, per sforzi mentali od abusi esagerati), ecc. Cura esterna, facile, poco costosa. — La **Lozione PYLTHON** non è un semplice calmante, ma una cura **seria**, radicale. — Migliaia di guarigioni, alcune persino su ammalati creduti cronici, inguaribili.

L'Opuscolo istruttivo dell'Illustre Cav. Dott. Auxilia, Medico On. della Real Casa, contenente i Certificati *autentici* di primari Medici, di ammalati guariti e della stampa medica, viene spedito *gratis* e *franco* dappertutto dietro richiesta fatta anche con solo biglietto da visita. Dirigersi all'*Anglo-American Stores*, Milano

La **Pylthon** è utile alle persone che fanno poco moto, che sono sempre svogliate o deboli, che accusano malesseri incomprensibili muovendo essa la circolazione del sangue, scuotendo in modo benefico le fonti tutte della vita.

La **Pylthon** rinforza e da vita **quasi miracolosa** alla vista, udito ed a ogni senso ed organo indebolito. Rinnova l'attività del sangue e dei nervi, l'elasticità del cervello in modo da far restare meravigliati anche i Medici i più scettici. Del resto più di 2000 medici anche in Italia hanno manifestato a voce e per iscritto la loro meraviglia sulla bontà di questo insigne farmaco destinato a sostire i sali di bromuro joduro, cura elettrica, doccie.

☞ Guardarsi dalle ciarlatanesche imitazioni sorte dopo veduto il successo della Pylthon alcune delle quali sono vere buffonate delittuose. Alcune altre per uso interno pericolosissime nell'apparato digerente ed ai tessuti.

Phosphorina per irrobustire i bambini gracili, anemici, guarisce la rachitide, scrofola, cachessia. In poche settimane rende i bambini e i giovanetti *grassi, forti, rosei, belli.*

Parvulus Rimedio serio, facile e pronto per guarire Tosse Asin. o Canina in 6 giorni.

Denticina Rimedio sovrano per guarire i disturbi della prima dentizione

Spedendo L. 2 all'**Anglo-Americano Stres**, Milano - Monte Napoleone, 23, si riceve franco e in piego raccomandato **in** tutto il Regno una delle suddette medicine. Per la Pylthon una cura sufficiente per un mese **L. 6.**

PILLOLE della REGINA

PILLOLE INGLESI DELLA REGINA
DEL D.r W. Scott
PURGATIVE-DEPURATIVE DEL SANGUE-DIGESTIVE-ANTISTITICHE-DISOPPILATIVE-DERIVATIVE

il miglior purgante del giorno usato all'Estero in tutti gli ospitali. Le **Pillole della Regina** a base della vera Cascara sagrada inglese hanno sostituito dappertutto, specialmente in Inghilterra, Belgio, Olanda, ecc., l'olio di ricino e tanti altri purganti incomodi. Esse saranno il miglior purgante dell'avvenire per dichiarazione stessa dei primari medici. Correggono l'apparato digestivo, il funzionamento del ventricolo. Raccomandate nell'inappetenza. Indispensabili a chi fa vita sedentaria. Due pillole alla settimana tengono regolato il corpo in modo meraviglioso, preservano da qualsiasi disturbo viscerale e tengono sottile il sangue e libera la testa. Meravigliose perchè non producono alcun dolore viscerale nè nausea, nulla, e se prese alla sera non disturbano durante il sonno, operando solo alla mattina seguente. In tutte le farmacie L. **1** - Sei scatole **L. 5** franco in tutta il Regno - Ai signori farmacisti si danno dodici scatole per **L. 8.75** franco dappertutto. — All'estero spese postali in più. — **Deposito generale ANGLO-AMERICAN STORES, Milano, Via Monte Napoleone, 23.** — Si trovano in tutte le primarie farmacie.

50.000

e più guarigioni senza nè medicine nè operazioni ottenute in Italia, Inghilterra e Stati Uniti d'America in casi dichiarati incurabili o inguaribili di artriti - asma - atrofie muscolari - apoplessia - ballo di S. Vito - capogiri - crampi (varie specie) - contrazioni - corea - congestioni - contratture - convulsioni - dolori articolari - dolori intercostali - debolezza nervosa - epilessia - emicrania - gotta - isterismo - insonnia - impotenza virile - lombaggini - malattie nervose - malattie mentali - malattie spinali - malcaduco - nevralgia - perdita di memoria - palpitazione di cuore - ronzio d'orecchi - reumatismi - singulto - sciatica - sterilità - torcicolli - vertigini, ecc. ecc. **mediante l'uso della portentosa brevettata**

Cintura Elettro Galvanica della Salute

SISTEMA Dott. CARTER-MOFFAT

per dare energia alle funzioni organiche tutte

LA CINTURA ELETTRICA
dà nuova vita ed energia
AL CORPO UMANO

che promuove una sana circolazione, aiuta la digestione, rinnova, conserva quell'energia vitale, la cui perdita è il primo sintomo della decadenza, e guarisce e previene malattie contro le quali lottano invano altri rimedi.

La corrente della **Cintura Elettro-Galvanica** è costante, calmante, senza urti nè inconvenienti (a differenza di altri sistemi incomodi e dolorosi) in modo che chi la porta non se ne accorge, nè lascia accorgere ad altri di avere su di sè la cintura, questa essendo leggerissima (non pesa più di 50 grammi) e portandosi alla vita, sopra o sotto camicia. In un opuscolo che si spedisce gratis e franco dall'**Officina Chimica dell'Aquila,** via S. Calocero, 25, **Milano**, son riportati numerosi attestati di medici e guariti, che la mancanza di spazio ci impedisce qui di riprodurre.

Prezzo: Cintura comune L. 10 = Cintura di lusso *(in seta e raso)* **L. 15**

Prezzi per qualunque lunghezza = Spedizione franca di porto.

Coll'ordinazione indicare in centimetri la circonferenza del corpo, prendendo la misura all'altezza dell'ombelico.

Sempre pronto un ricco assortimento in tutte le dimensioni. — **L'invio si fa il giorno stesso in cui perviene l'ordinazione**
Spedizione in tutta segretezza in pacchetto chiuso.

Unica concessionaria: OFFICINA CHIMICA DELL'AQUILA Via S. Calocero, 25, Milano, a cui si debbono indirizzare lettere, vaglia e cartoline-vaglia, ecc. — Per l'Italia si spedisce anche contro assegno.

EMPORIUM

Annata VI.
1900

Rivista Mensile Illustrata d'Arte - Lettere - Scienze

Si pubblica ogni mese in fascicoli di 80 pag. in-4° illustr. da circa 100 finissime incisioni

DIREZIONE presso l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche - BERGAMO

PREZZI D'ABBONAMENTO

		ITALIA	UNIONE POSTALE
Spedizione in sottofascia semplice	Anno	10 —	13 —
	Semestre	5 50	7 —
Spedizione in Busta cartonata . .	Anno	11 —	15 —
	Semestre	6 —	8 —

Per abbonarsi dirigersi: al proprio Libraio, all'Ufficio Postale o con cartolina-vaglia alla **AMMINISTRAZIONE dell'EMPORIUM presso l'Istituto Ital. d'Arti Grafiche - BERGAMO**

☞ L'Amministrazione ha fatto predisporre apposite eleganti COPERTINE tela e oro per la legatura dei volumi, al prezzo di L. 1.50 ciascuna **pel Regno** e L. **1.80 per l'Estero.**

☞ Disponibili poche copie delle prime cinque Annate. Ogni annata due volumi di circa 500 pagine cadauno al prezzo di L. **5.00** per volume o di L. **7.00** se rilegato in tela e oro. — Aggiungere Cen. 50 per spese postali.

Fascicoli separati L. UNA (Estero Fr. 1,30) — Trovasi in Italia presso tutti i principali Librai

Seguire la perforatura per staccare la Polizza.

Valevole per tutto il Mondo.

Valevole per tutto il Mondo.

Alleanza

SOCIETÀ DI ASSICURAZIONI

Sede in Genova - 24, Piazza Nunziata

Capitale Sociale sottoscritto L. 15,000,000

Capitale Versato L. 1,500,000

Polizza di Auto-Assicurazione

contro le disgrazie accidentali dei Viaggi in Ferrovia e Tramvie di qualunque sistema.

ALLEANZA UFFICIO DEL BOLLO STRAORDINARIO DI GENOVA SOCIETÀ DI ASSICURAZIONI GENOVA

ISTRUZIONI PER ASSICURARSI.

I. — Comprare una Cartolina-Vaglia per l'importo di tante volte cinquanta centesimi per quante volte Mille lire di somma assicurata si vuole avere,

così con L. 2.50 si assicurano L. 5,000
» » 5 — » » 10,000
» » 25 — » » 50,000

e così di seguito fino al limite massimo di L. 250,000 (Vedi Art. VI qui retro).

II. — Intestare la Cartolina-Vaglia alla **Alleanza**, *Società di Assicurazioni* in Genova.

A tergo di ogni Cartolina-Vaglia vi è apposito spazio nel quale va scritto:

a) il nome e cognome del mittente (che a tutti gli effetti di questa Polizza si considera essere l'Assicurato);

b) il suo domicilio;

c) le parole *Viaggi Ferroviari*;

d) la parola od il numero della *Serie* di questa Polizza, che l'Assicurato troverà sul margine inferiore dello stampato.

III. — L'Assicurato dia alla Polizza la data del giorno stesso in cui ha spedito alla Società il Premio ed apponga la sua firma alla Polizza stessa.

Da questo momento il Contratto d'Assicurazione è perfetto.

IV. — Per tranquillità degli Assicurati la Società accusa loro sempre ricevimento del Premio, all'indirizzo indicato sulla Cartolina-Vaglia.

V. — Le persone che risiedono all'Estero possono assicurarsi, sostituendo alla Cartolina-Vaglia, un Vaglia-Internazionale oppure possono valersi di tutt' altro modo diretto di rimessa, ma in questo caso, *con Lettera raccomandata*.

VI. — Si consiglia gli Assicurati di unire alla Polizza la ricevuta della Cartolina-Vaglia, del Vaglia-Internazionale o della Lettera raccomandata per le opportune ricerche, in caso di disguidi postali.

VOLTARE

Serie "EMPORIUM"

CONDIZIONI ALLE QUALI L'ASSICURAZIONE VIENE PRESTATA

NB. Colla parola *Società* s'intende **ALLEANZA** - *Società di Assicurazioni* in Genova.

I. — L'Assicurazione ha principio a mezzodì del giorno che segue quello in cui fu spedito alla Società il Premio relativo mediante Cartolina-Vaglia.

II. — L'Assicurazione ha la durata di dodici mesi ed è valevole in tutto il Mondo.

III. — La somma assicurata corrisponde a tante volte Mille lire per quante volte cinquanta centesimi è stato il Premio spedito alla Società nel modo di cui sopra.

IV. — La Cartolina-Vaglia fa fede della data in cui il Premio venne spedito alla Società, nonchè dell'importo di esso.

Sulla Cartolina-Vaglia l'Assicurato deve sempre aggiungere il suo nome, cognome e domicilio nonchè la Serie inscritta in calce alla prima pagina della presente Polizza.

V. — La Società risponde colla presente Polizza dei rischi di morte e d'invalidità permanente (conforme all'Art. IX) ai quali l'Assicurato può trovarsi esposto viaggiando in Ferrovia od in Tramvia di qualunque sistema, corrente sopra rotaie, a condizione che la lesione corporale causa della sua morte o dell'invalidità, sia la diretta conseguenza di un infortunio (collisione, sviamento, incendio, esplosione, ecc.) occorso al treno od al tramway sul quale l'Assicurato viaggi.

Il personale ferroviario o tramviario viaggiante in servizio è sempre escluso da questa Assicurazione.

La presente Polizza non copre il rischio di guerra e le sue conseguenze.

VI. — Una stessa persona non si può assicurare alla Società, contro i rischi di cui all'Art. V, per somma maggiore di L.it. 250,000. Ogni somma maggiore è nulla e di niun effetto quand'anche risultasse dal fatto di altre Polizze contro le disgrazie accidentali intestate dalla Società allo stesso Assicurato e che con la presente facessero cumulo.

VII. — In caso d'infortunio l'Assicurato (a meno di esserne impedito per la gravità della lesione sofferta) dovrà immediatamente rivolgere o far rivolgere a suo nome, per Lettera raccomandata, una protesta ai proprietari del mezzo di trasporto di cui egli si serviva al momento dell'infortunio. Contemporaneamente prenderà il nome e l'indirizzo di non meno di due testimoni oculari dell'infortunio.

VIII. — I sinistri verranno notificati alla Sede della Società in Genova, per Lettera raccomandata, entro 8 giorni dall'avvenuto infortunio, sia dall'Assicurato stesso, sia dagli aventi causa in caso di decesso di quello.

I documenti a comprova dell'infortunio ed il rapporto medico sulla lesione sofferta o rispettivamente sull'avvenuto decesso, dovranno seguire al più presto ed in nessun caso oltre quattro settimane dopo l'infortunio.

La Società non terrà conto di alcun avviso di sinistro, documento o rapporto inviato oltre i termini suddetti, amenochè l'Assicurato o gli aventi causa possano provare l'impossibilità di esservisi attenuti.

IX. — La Società accorda in caso d'infortunio le seguenti indennità:

a) La somma assicurata in caso di morte;

b) Una rendita vitalizia uguale al 10 0[0] del capitale assicurato: in caso di perdita totale dei due occhi o delle due mani, o dei due piedi, o d'una mano e d'un piede assieme;

c) Una rendita vitalizia uguale al 5 0[0] del capitale assicurato in caso di perdita totale d'una mano o d'un piede;

d) Una rendita vitalizia uguale al 2 1[2] per cento del capitale assicurato in caso di perdita totale di un occhio, di un dito delle mani o di un pollice dei piedi.

Quando l'indennità venga liquidata in seguito alla perdita (giudicata totale da un Medico della Società) dell'uso di un membro e non per l'avvenuta amputazione o rescissione dello stesso, la rendita cesserà dall'essere dovuta quando eventualmente l'Assicurato riacquistasse l'uso del membro perduto.

Per l'Alleanza
Società di Assicurazioni
IL DIRETTORE
Mackenzie

Data ....

Firma dell'Assicurato ....

L'ALLEANZA assume inoltre:

Assicurazioni
sulla Vita, in tutte le forme;
contro il rischio
dei Viaggi per Mare;
contro le Disgrazie Accidentali;
contro i Furti;
contro i rischi di Trasporti
Terrestri e Marittimi

ALLEANZA - GENOVA

POLIZZA DI AUTO-ASSICURAZIONE

4500—(Puntata C)—262—17-2-'00

NUM. 62.
VOLUME XI

EMPORIUM

BERGAMO
FEBBRAJO 1900

CONTIENE:

PAOLO ALBERTO BARTHOLOME — IL « MONUMENTO AI MORTI ».

EMPORIUM

VOL. XI. FEBBRAJO 1900 N. 62.

ARTISTI CONTEMPORANEI: PAOLO ALBERTO BARTHOLOMÉ

E IL SUO « MONUMENTO AI MORTI ».

CON Rodin, col Falguières, Paolo Alberto Bartholomé si può omai considerare come uno de' più forti scultori, che conti la Francia.

Nato a Thiverval nel 1848, in condizioni di bastevole agiatezza da consentirgli la scelta della propria carriera, egli aveva deciso di darsi alla pittura, nel quale intento, compiè alcuni studi preliminari, che non offrivano nulla di speciale. Nullameno, presa stanza, per qualche tempo, a Ginevra, con la propria famiglia, s' ebbe lezioni da un vecchio pittore ginevrino, allievo dell' Ingres, grande amico di Corot e di Rousseau, di Baron e di Français, e il cui nome, dopo morte, s'intende, rimase venerato nella sua città natale. Era Barthélemy Menn, pittore, moralista, educatore ed anche un po' falansteriano, sognatore meditabondo, invaghito delle bellezze della natura e dello spirito de' grandi maestri, che chiuse la propria vita, dedicandosi allo insegnamento e tentando di ben determinare il metodo pel conseguimento di un vero disegno espressivo. — Sarebbe soverchiamente ardito il supporre che un sì breve accostamento di codesto entusiasta pensatore abbia lasciato una impronta nel cervello del giovine Bartholomé. È notevole, per altro, un simile incontro di una giovine intelligenza naturalmente contemplativa e pensosa con quella specie di apostolo convinto, che si preoccupava in sommo grado del carattere espressivo dell'arte, considerando l'« esterno » come rivelatore dell' « interno. »[1]

PAOLO ALBERTO BARTHOLOMÉ.

Quella corta dimora sotto l' insegnamento pedagogico del Menn, al ritorno del Bartholomé a Parigi, fu seguita da un ancor più fuggevole passaggio per lo studio del Gérôme, alla Scuola di Belle Arti. Ma, di certo, egli non serbò traccia alcuna di un sì lieve e rapido contatto con l' insegnamento ufficiale.

La prima volta ch'egli si cimentò nel *Salon* fu nel 1879, esponendo un ritratto di donna e la figura di un vecchio possidente di campagna, *All'ombra*, della quale diamo una riproduzione. S'era, di que' giorni, al colmo del movimento di ciò che, con frase oggi molto invecchiata, chiamavasi scuola dell'« aria aperta », specie di compromesso tra le tradizioni scolastiche e le audacie naturalistiche, evoluzione accademica delle dottrine di Millet, di Courbet e di Manet, che, al pari di tutti i compromessi, doveva piacere agli ardimenti temperati di un

[1] D. BAUD-BOVY: *Notizie su Barthélemy Menn* (Ginevra, 1898).

P. A. BARTHOLOMÉ — « AL TEATRO » (FRAMMENTO).

Le ultime spigolature, *Presso una bica di covoni;* oppure: *Nella serra*, *Una giovine che legge*, ecc., dipinti quasi tutti all' olio, o, qualche volta, a pastello.

Ma ciò che, come pittore, già indicava una personalità in formazione, si è che, a malgrado di certe goffaggini ed inesperienze, ben naturali in un esordiente, la visione delle cose, sin dal principio, non era in lui vaga e scolorita come nella maggior parte dei seguaci della nuova formula. Al contrario, l'occhio vi si mostra estremamente sensibile alla qualità propria dei toni o alle delicatezze dei loro rapporti. Le sue prime opere, come quel vecchio buon uomo seduto *all'ombra*, appoggiato alla sua canna, in gilé azzurro cupo, pantaloni cenericci, cappello e giacca bigia, con la tinta adusta della sua faccia rinvecchionita e delle sue mani da lavoratore, presentano altresì una curiosa analogia con l'esordire d'un maestro, il quale appunto, visto un primo quadro del giovine pittore, si accostò a lui e divenne il suo migliore amico; vogliamo dire il Degas.

L'alba del Bartholomé, quantunque poco avvertita dai visitatori di esposizioni, si annunziava, dunque, radiosa delle più serie promesse.

pubblico prudente e che esercitò una sì grande influenza su tutta quella generazione. Bastien-Lepage, che ne fu l'istigatore, si trovava all' apogeo della sua troppo breve carriera.

Bartholomé, ch'era esattamente della sua medesima età, al pari di tutta la gioventù un po' ardente, si lasciò impressionare da quella dilicata arte analista che, pur mantenendosi ligia alle tradizioni scolastiche, voleva penetrare più addentro nella vita contemporanea, e saggiarne la poesia.

Tutti i soggetti ch'egli espose sino al *Salon* del 1886 inclusivo, sono, dunque, ispirati a motivi comuni di osservazione, di osservazione esteriore, spettacoli della vita di tutti i giorni, ch'egli si studiava di riguardare con occhio chiaroveggente e scrutatore.

Da principio, sono parecchi ritratti; vengono, quindi, scene della vita campestre e, sopratutto, della pubblica via, e alcune pitture di interni borghesi. Sono, ora: *All'ombra*, *L'asilo*, *Il pasto de' vegliardi*, *Musicanti in un cortile*, *Il pane*, *La ricreazione in una scuola di ragazze*, *Il furetto;* ora

* * *

Avvenne allora una improvvisa interruzione nell'opera dell'artista. Per quattro anni consecutivi, dal 1887 al 1890, egli non riapparve più alle esposizioni, e quando d'un tratto, nel 1890, vi fece una nuova comparsa, non fu più come pittore, ma bensì come scultore.

Fu nel corso di quegli anni che si produsse la crisi, la quale doveva modificare tutta la sua esistenza. La morte era venuta a picchiare al suo focolare domestico, privandolo della compagna della sua vita e facendogli abbandonare il lavoro. Ma presto un pensiero consolatore sorse a risvegliare le sue forze, dando loro uno scopo: quello di perpetuare il ricordo.

Da quella sua solitudine nacque un'opera personale e recondita, tutta formata d'intimo sentimento.

e che pareva non dover essere mai più seguita da alcunchè di simile nell'avvenire. Fu, invece, il nuovo rigermoglio che si svolse dal tronco infranto, in una feconda e robusta procerità.

Solamente gli amici sanno ove poterla trovare quell'opera: nel canto d'un cimitero di campagna, presso una di quelle chiesuole di villaggio dai lunghi tetti acuti, come se ne vedono nei quadri del Millet. Sopra un basso zoccolo, di forma arrotondata, sormontato da un crocefisso, un gruppo in bronzo s'inalza tra l'ammonticchiamento di stele, di cippi e di croci, invasi da una strana fioritura di corone di perle bianche.

È un bacio dolorosamente perduto sulla fronte di una cara estinta, mentre, aprendo disperatamente le sue braccia sulla croce in una eterna agonia, un Cristo, penosamente sofferente, alza la sua tetra siluetta patibolare, come simbolo il più espressivo di tutto quel misero dolore umano, che manda il suo grido verso di lui.

Tale funebre monumento porta la data del 1887. Da quella prima opera, nata da un sentimento così intenso che, solamente nella realtà più aspra, poteva trovare termini bastevolmente energici ad estrinsecarsi; doveva scaturire spontanea quella fioritura d'arte profondamente idealista nel suo espressivo naturalismo, che raggiunse il suo massimo schiudimento col *Monumento ai morti*, del quale parleremo più innanzi.

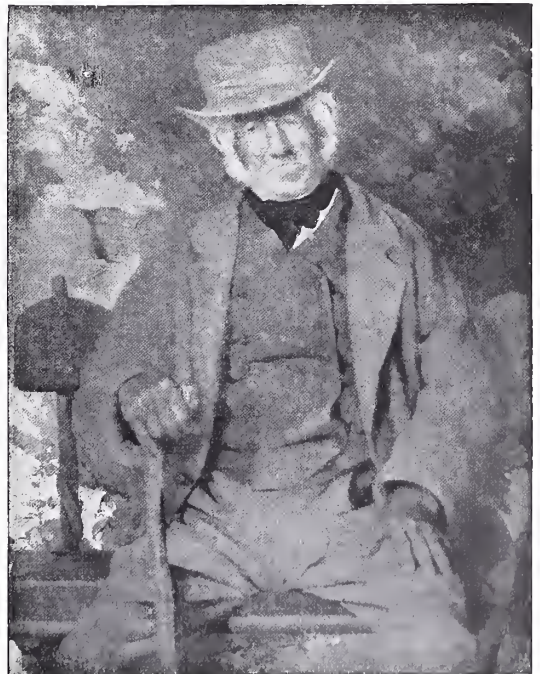
E, difatti, durante quel primo lavoro, sotto la costante esaltazione del pensiero, l'idea primitiva di speciale determinata commemorazione, rispondente a un sentimento tutto individuale e intimo, s'era, a poco a poco, generalizzata, trasformandosi in un sentimento di simpatia universale per tutti i dolori e le ambascie di egual natura. Nelle lunghe meditazioni della laboriosa sua solitudine, gli si dirizzava dinanzi agli occhi l'angoscia eterna dell'uomo, di fronte allo indecifrabile mistero del proprio destino, mentre una serenità melanconica diffondevasi in lui, in tale quotidiana comunicazione coi trapassati. Dall'assimilazione di quei dolori e di quelle speranze doveva nascere un concetto grandioso che si delineava gradatamente, ma confusamente, nel suo pensiero, per giungere allo avveramento dell'opera che ha occupato quasi interamente i dodici anni formanti, insino all'oggi, la seconda parte della sua carriera artistica.

Al tempo stesso, l'attrattiva nuova del lavoro scultorio, nella sua eloquente e forte sobrietà, nel suo più concreto avveramento della visione delle forme, in ciò che una simile fatica manuale d'operaio racchiude in sè di sano e di virile, influiva imperiosamente sullo spirito di lui.

Il pennello veniva definitivamente abbandonato per lo scalpello e, senza indugio, Bartholomé s'accingeva alla sua grande opera.

* * *

Per l'esecuzione di quel suo primo lavoro rispondente soltanto a una preoccupazione esclusivamente personale, lo scultore improvvisato, spoglio d'ogni preventiva educazione, aveva dovuto tutto imparare da sè; aveva dovuto modificare la visione, già esercitata nel seguire la mobilità degli spettacoli della vita, nel colore e nell'azione, per forzarla a percepire, invece, le forme sotto l'aspetto del loro volume e dei loro piani. Non si trattava più di agire per analisi delicata, ma per forte sintesi. Non bastava più il suggerimento e la evocazione nella illusione propria della pittura; conveniva creare esattamente nello spazio delle forme concrete e determinate.

Per vero, egli si trovava sottratto a ogni vanità d'artista, come pure non doveva temere le timidezze, le esitanze e gli scrupoli dell'esordiente, che

P. A. BARTHOLOMÉ — « ALL'OMBRA » (PITTURA).

aspetti un giudizio. Lavorando solamente per sè, egli poteva andare incontro, risoluto, al suo scopo, senza curarsi d'altro, se non di soddisfare il proprio intimo desiderio. Ed in ciò, senza dubbio, risiedette il segreto della sua forza. Sostenuto da una volontà tenace, appoggiandosi ad una attenta e perseverante osservazione della realtà, imparava, dì per dì, il proprio nuovo mestiere, cui, gradatamente, si affezionava sempre più. Egli traeva altresì profitto di quella verginità dell'occhio procedentegli dall'assenza d'ogni opprimente ricordo scolastico.

Ma quando gli occorse metter mano alla incarnazione di quel grande sogno, che non era più formato per lui soltanto, egli non più osò affidarsi unicamente alle sue proprie forze e sentì il bisogno di appoggiarsi a guide sicure, che potessero efficacemente aiutarlo de' loro consigli.

P. A. BARTHOLOMÉ — FIGURA DI CRISTO PER UN MONUMENTO FUNERARIO.

Già, più o meno scientemente, nel condurre il suo primo monumento funebre, il pensiero gli era volato verso que' primitivi maestri dei paesi del Nord, che innalzavano sui fianchi delle chiese i loro calvari e le loro crocifissioni, in cui il divino suppliziato rantolava in uno smisurato dolore. Il suo Cristo, dagli occhi invasi dall'ombra e le carni sti-

rate, la cui bocca esala non si sa qual sordo gemito di angoscia infinita, non ha forse uno stretto vincolo di parentela con quell' *Ecce Homo* del museo di Beauvais, con quella testa di Cristo della fine del secolo XV, dagli occhi chiusi, il naso affilato, i denti stretti, il volto rattratto, esso pure, da indicibili patimenti?

Bartholomé cercò, dunque, dei maestri e volle prenderli nel passato, per esser sicuro della sua scelta. Si creò, per tal modo, degli antenati tra quei pratici che, al pari di lui, erano stati posseduti dal medesimo ideale plastico e, sovratutto, tra i sognatori dominati dalla stessa preoccupazione del mistero d' oltretomba. Come già dicemmo, pel suo primo pensiero scultorio, era stato condotto verso lo studio dei monumenti religiosi e funebri delle origini del rinascimento francese. Mentre esaminava attentamente la vita, egli frequentava assiduo i musei e le cattedrali, questi altri splendidi musei sepolcrali, e s'arrestava di preferenza davanti alle opere degli artisti, che apparivano essere stati più profondamente commossi dall'accento della realtà. Egli si sentì particolarmente attratto da una viva simpatia verso i leggiadri e saporosi fiorentini del secolo XV, dei quali gustava l'arguto naturalismo, di una eloquenza tanto espressiva e di una sì austera eleganza.

P. A. BARTHOLOMÉ — MONUMENTO AI MORTI (FRAMMENTO NON ADOPERATO).

La sua grande opera monumentale, come pure i diversi lavori da lui, nel frattempo, tentati, sia a titolo di studio, sia come preparazione in vista dello avveramento della sua idea fissa, portano sensibilissimo l'indice di quella sua meditata ammirazione.

Il primo novembre dello scorso anno, nel cimitero del Père-Lachaise, a Parigi, egli scoperse ed inaugurò il suo grande *Monumento ai morti* commessogli dallo Stato e dalla Città. Ebbene, in esso vi sono alcuni soggetti, come il bassorilievo del gruppo a mezza figura rappresentante un giovine sorridente, che si appoggia all'omero di una giovinetta, oppure quel vegliardo il quale solleva il suo sudario (frammento del primitivo concetto dell'opera, ma poi abbandonato) che, sia nel disegno della loro anatomia nervosa, sia nella loro grazia alquanto severa e sia in tutto il loro aspetto, hanno un' aria di famiglia, o piuttosto di parentela assai prossima con gl'immortali capolavori di Donatello.

P. A. BARTHOLOMÉ — MONUMENTO FUNERARIO (FRAMMENTO).

In una delle sue opere più recenti, modellata nel corso dell'ultimo anno, come diversione ai lavori del Père-Lachaise, un *Adamo ed Eva* cacciati dal paradiso terrestre, che richiamano al pensiero il ricordo di Masaccio, si riscontra ancora, ravvivata da un viaggio da lui recen-

P. A. BARTHOLOMÉ —

temente fatto in Italia, la traccia evidente della sua predilezione pel bel disegno fiero e ritmico dei primi scultori di Firenze.

Ma l' idea sepolcrale dovè condurlo ancora più lontano.

E come, in fatti, nelle sue lunghe pellegrinazioni pel Louvre, non sarebb' egli stato tratto verso quell'antica civiltà che pur gelosamente si consacrò al culto delle umane salme e il cui misterioso linguaggio d'arte sembra non essere stato creato che per le tombe? Come non doveva egli sentirsi sedotto, nel medesimo tempo, da que' sapienti osservatori, i quali espressero la realtà con una intensità tale che, nella successione dei secoli, non è mai stata superata? E così testimoni indiscutibili della influenza dell'arte egizia ci si offrono pure, non soltanto nello aspetto superficiale del monumento, ma anche nel concetto scultorio delle forme stesse.

Tra le figure isolate del Bartholomé, si veda, ad esempio, la *Giovinetta che si pettina*, esposta nei *Salons* del 1894 e del 1896 e che si trova al museo di Dresda, e nel disegno svelto e flessuoso del corpo dalle mammelle allungate e le anche sfuggenti, nella sua posa accoccolata da sonatrice d'arpa, nelle brevi e sintetiche indicazioni dei piani larghi e semplici, che si succedono senza improvvise in-

MONUMENTO AI MORTI (DETTAGLI).

terruzioni, per via di modellature sapientemente rannodate e quasi melodicamente condotte; voi scorgerete la caratteristica del genio dello antico Egitto, intelligentemente trasformato, pur serbandogli la peculiare sua grazia.

Ora anche qui, nel *Monumento ai morti*, la giovinetta, che chiude il bassorilievo a destra inviando un bacio alla vita, con le palpebre semichiuse, il naso eretto e la bocca sfiorata da un vago e melanconico sorriso; non evoca forse il ricordo di lontane sorelle, di lievi, strane ed enigmatiche creature, che, da secoli, meditano nella notte degli ipogei?

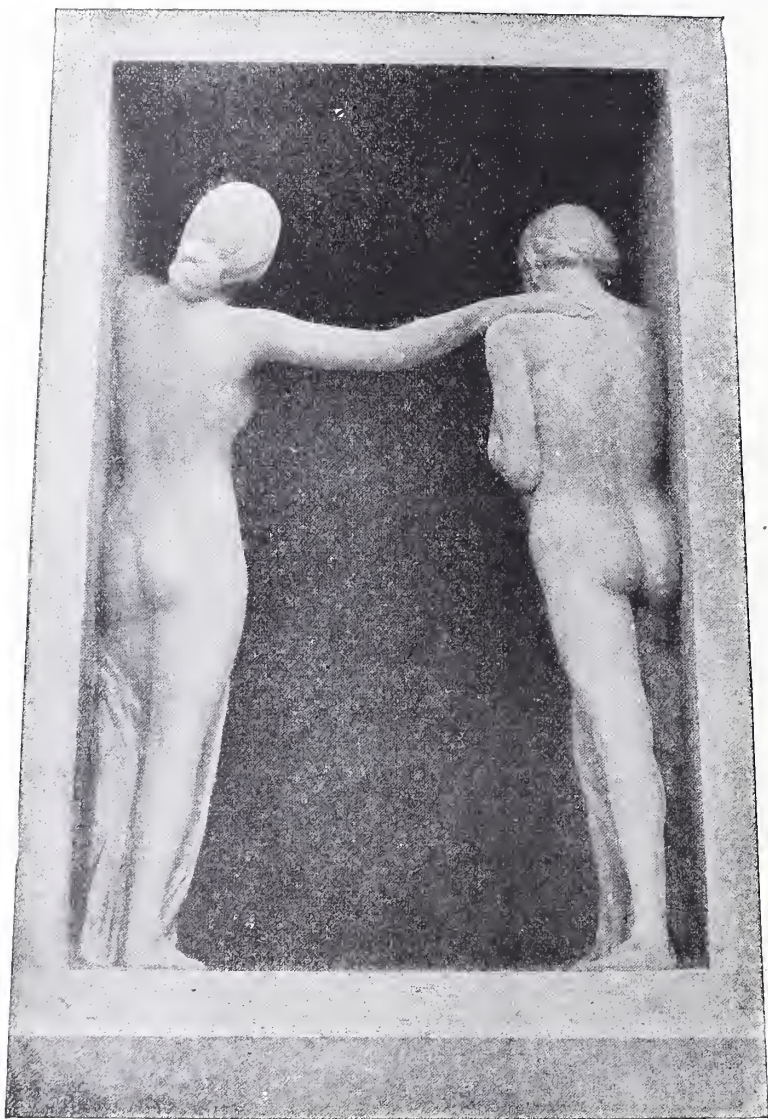
La grand'opera monumentale del Bartholomé doveva, dunque, germogliare, crescere e schiudersi sotto il triplice raggio di codeste diverse ispirazioni.

* * *

Il modello dell'opera stessa, quale oggi si ammira, apparve nel 1895. Di poi, nella sua traduzione in pietra, fu semplicemente ingrandito di un terzo e ne vennero lievemente modificati alcuni dettagli. Ma quanti e quanti cambiamenti non aveva subìto, prima di presentarsi sotto il suo ultimo e definitivo aspetto!

I principali elementi n'erano, senza dubbio, già pronti; ma, sotto la influenza diretta della sua prima

composizione funebre e delle guide da lui allora adottate, il concetto offrivasi al suo spirito sotto la forma religiosa di una specie di calvario. Poi, sotto l'impero di una più estesa generalizzazione, l'idea forma, che parve dover conservare sino all'ultimo momento, di una specie di piccola cappella funebre, o, più veramente, di *naos*.

Una tale forma merita vi ci arrestiamo un istante,

P. A. BARTHOLOMÉ — MONUMENTO AI MORTI (GRUPPO CENTRALE).

cristiana, alquanto esclusiva, lasciò il posto a una idea puramente spiritualista e quel monumento delle ricordanze, appoggiandosi d'allora in poi alle tradizioni, più conformi alla nuova evoluzione del pensiero dell'autore, dell'antica arte egizia; assunse la poichè è sopratutto in vista delle speciali sue disposizioni che vennero concepiti ed eseguiti i diversi gruppi di scultura. Essa concorrerà altresì a spiegarci alcune combinazioni del monumento definitivo.

Le figurazioni scultorie vi erano già effigiate nel-

l'attuale loro aspetto, ma esse trovavansi disposte sulle quattro facce e accompagnate, per di più, da alcuni altri elementi rappresentativi, che vennero, poi, eliminati.

Sulla faccia principale, aprivasi la porta sepolcrale, per la quale penetra la coppia umana, scendente verso il nulla. Sui pannelli laterali svolgevansi i due alti-rilievi di figure desolate, mentre, sulla faccia posteriore, lo spirito della luce e della vita apriva le sue braccia sopra i giacenti. Nel sotto-basamento, sulla parte anteriore, il vegliardo, del quale abbiamo già fatto cenno, sollevava il sudario.

Sino all'ultima ora, questa combinazione fu accettata, comunque una certa inquietudine sorda agitasse segretamente l'artista, che non sentiva la propria idea estrinsecarsi in tutta l'ampiezza da lui vagheggiata.

P. A. BARTHOLOMÉ — MONUMENTO AI MORTI (PARTE SUPERIORE, DETTAGLIO).

E subito gli sorse il pensiero di una radicale modificazione. La osò, e tutte le sculture raccolte in un largo sviluppo unifacciale, presentarono la composizione in tutta la sua patetica unità e tutta la sua portata spiritualistica e morale.

Il *naos* è divenuto un vero tempio, sempre sul gusto egiziano, casa dei morti, o vasta *mastaba*, costrutta in pietra bionda di Euville (Mosa), d'una architettura semplice, corretta e, forse, un po' timida.

* * *

Il monumento è ormai tutto in facciata appoggiato col dorso a una massicciata, che sale a scaglioni verso la cappella del cimitero. In fondo a un largo viale costeggiato da scarpe erbose, si presenta l'edificio principale, poco saliente, formato da un piano, che si eleva sopra una specie di alto basamento. Le linee dei muri sono lievemente inclinate e il sommo è coronato da una larga fascia liscia sormontata da una cornice egizia in forma di gola rovescia.

Esso è fiancheggiato, un po' in rientranza, da due basse edicole del medesimo stile, aventi ciascuna una porta in mezzo ed alle quali, dalle due estremità delle scarpe parallele, adducono due scalee contrapposte

P. A. BARTHOLOMÉ BUSTO DI M.^me F...

di sette gradini ciascuna. Le porte di tali due edicole sembrano aprirsi su loculi funerari, che sono, in realtà, vuoti lasciati dietro il monumento, per preservarlo dal contatto delle terre umide ed arieggiare in ogni senso la pietra.

P. A. BARTHOLOMÉ — MONUMENTO AI MORTI (DETTAGLIO DEL GRUPPO DEL BASAMENTO).

Il piano propriamente detto dell'edificio principale è separato dal basamento da un largo plinto, che serve di base alle sculture.

Nel centro di tale parte superiore, al misterioso ingresso di una porta simbolica, una coppia umana, vista da tergo, nella sua ultima nudità, s'avanza, rasentando da ciascun lato gli stipiti, verso la notte eterna. A destra, l'uomo, grave, rassegnato, sottomesso, entra calmo nel nulla. A sinistra, in una breve esitanza che arresta un istante il movimento onduloso del suo bel corpo giovine e casto, la compagna di lui gli stende, attraverso la porta, la mano sulla spalla, alzando la testa verso il cielo, in un atto pieno di nobiltà e di malinconia, che sembra infondere nello sposo la propria certezza e la propria fede.

Ai due lati, in vigoroso alto-rilievo, due gruppi compatti, formati di sette figure ciascuno, rappresentano sinteticamente la folla umana accalcantesi sopra la soglia che non ha ritorno.

Qui, con forte contrasto con la rassegnazione

tutta sommissione e speranza del gruppo centrale, ciò che domina è un sentimento, violentemente espresso, di orrore, di disperanza e di costernazione; è la protesta dell'essere contro la distruzione finale; il subitaneo terrore di fronte al grande ignoto.

A sinistra, una madre, dal seno inaridito, sta assisa, tenendosi tra le mani la testa scarmigliata, in uno invincibile stupore; dietro di lei, davanti a una giovine che stende le braccia in atto di disperata protesta, un giovine s'accoscia, più calmo, nell'accettazione del destino comune. Quindi, altra giovine, in tutto lo splendore della sua bellezza, trascina singhiozzando il proprio corpo ignudo, che sembra sfidare la morte. Ella si nasconde tra le braccia il viso, che lo sposo preme con un ardente bacio d'amore e di dolore. Viene poscia una squisita creatura, tuttora nell'aurora dell'esistenza, il cui piccolo torso sodo ed eretto, dal seno appena nascente, non è ancor maturo per la vita: ella è seduta, con la fronte tra le braccia, piangente senza comprendere, seguita da un vegliardo, che sembra suo padre, accasciato e piangente, a sua volta, sul capo della fanciulla.

A destra, un vecchio tremulo, che si soffolce allo stipite della porta, apre la funebre marcia. Dietro di lui, la infanzia, che non basta a disarmare la morte, sotto la figura di tre fanciullette. L'una è disperatamente prosternata al suolo, mentre, genuflessa in una preghiera, che le congiunge le manine nel consueto atto serale, un'altra si affida al cielo con un vago spavento. Ed ecco ora una coppia di fidanzati che, nel sonno della tomba, debbono continuare il loro sogno d'amore, appena incominciato quaggiù. Tra le braccia dell'amante, che la sostiene, la giovine fidanzata si piega con una malinconia profonda, non scevra di qualche dolcezza. Finalmente, per chiudere un sì mesto e doloroso corteo con una nota più tenera e consolante, una giovinetta, semi-inginocchiata davanti al destino, cui deve abbandonare il proprio bel corpo fiorente nella freschezza della sua gioventù, si volge indietro, con una mano sul cuore, le pupille semichiuse, sulla immagine di ciò che diviene definitivamente il passato, per inviare, con un sorriso indefinibile, un bacio d'addio alla vita che le fu dolce e buona.

P. A. BARTHOLOMÉ — MONUMENTO AI MORTI (DETTAGLIO DEL GRUPPO DEL BASAMENTO).

Nella parte inferiore del monumento, al centro del basamento, proprio al disotto della porta simbolica, s'apre una cavità quasi riquadra. Là è il silenzio eterno e l'eterno sonno della tomba. La famiglia umana vi sta distesa, lo sposo e la sposa, l'uno di fianco all'altra, coi visi rivolti l'uno verso l'altro, le mani che pregano ancora, riunite insieme

P. A. BARTHOLOMÉ — « NUDO ».

nell'eterno pensiero d'amore che li congiunse per la vita e per la morte. Di traverso, premendo ancora i fianchi, che gli dettero la vita, è gittato un bambino, la testa avvolta entro un velo, quasi a indicare, con dilicata riserva, che non si debbono mostrare nella morte quei cari volti amati.

Sopra di essi, seduto a mezzo su due gradini, un ginocchio in terra, lo Spirito della vita e della luce, sotto la forma angelica di una casta giovinetta, stende le braccia in un largo gesto di benedizione e di risurrezione, parafrasando il versetto della Sacra Scrittura, inciso in fondo, sulla pietra, al disopra della firma dello scultore, e che riassume tutto il concetto del monumento:

Su coloro che abitano
il paese
dell'ombra della morte
una luce rifulse.

Così codesto assieme monumentale si divide in due quadri, o, se più vogliasi, in due atti. Nel primo, è il passaggio dalla vita alla morte, ma è ancora la vita: nel secondo, al contrario, è la morte, o, piuttosto, l'ingresso, per via della morte, in una specie di risurrezione.

E, ciò essendo, come si spiegano le confusioni ch'ebbero luogo nel 1895 e sino ad ieri, circa la comprensione del soggetto? Alcuni vollero vedere la prima scena nella parte inferiore; altri scorsero i medesimi personaggi nei due quadri, senza giungere a spiegarsi come i due dell'altro, fossero divenuti tre in basso, fenomeno questo che, generalmente, non si produce più dopo la morte.

Nel monumento primitivo in forma di *naos*, i due quadri erano nettamente separati, isolati, ciascuno su una facciata opposta: non potevano, quindi, prestarsi ad alcun equivoco. Invece, nella attuale loro sovrapposizione, l'osservatore superficiale fa un ravvicinamento di personaggi, che un semplice esame un po' attento basta a respingere.

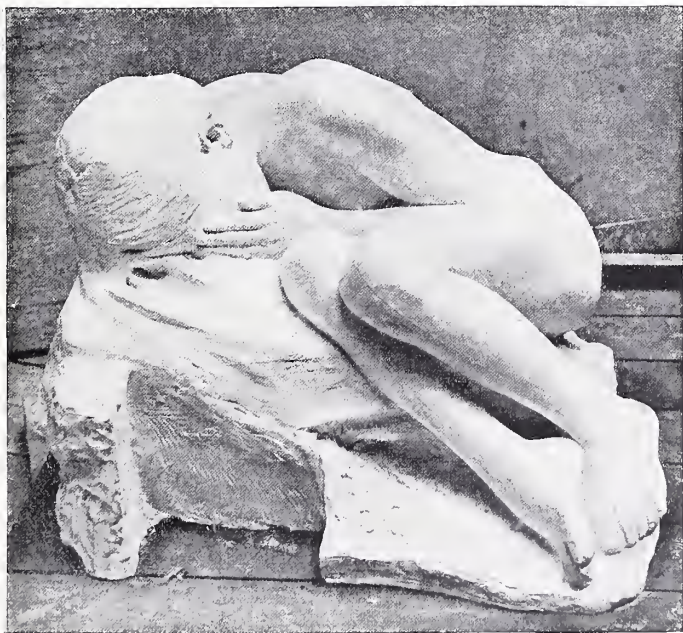
Questo grande insieme scultorio si presenta dunque armonico nell'unità di un concetto semplicissimo:

Unità morale, dappoichè, si oppugni, o si accetti il suo dato filosofico, esso non costituisce meno un'opera tutta spirituale di consolazione e di conforto, che oppone al vano strazio dei pianti e delle proteste umane, il contrasto della rassegnazione, della fiducia e della speranza.

Unità artistica, curioso fenomeno codesto se si pon mente alla consecutiva evoluzione prodottasi, non soltanto nel pensiero, ma nell'estetica e nella tecnica dell'autore. Ma egli è che un amore profondo della natura e della vita feconda quest'opera, assorbendo ed assimilando le più disparate ispirazioni, e non è che grazie ad una analisi particolareggiata che se ne scorgono, con interesse, le tracce. La diversità più appariscente sta tra lo stile più ampio, il disegno più largo delle figure superiori, e il carattere più nervoso e ristretto del gruppo del basamento. La disposizione di quelle figure coricate, il loro isolamento in quella penombra e, d'altronde, il perfetto accordo del loro sentimento col sentimento di tutta l'opera, non consentono una comparazione che turbi l'armonia generale.

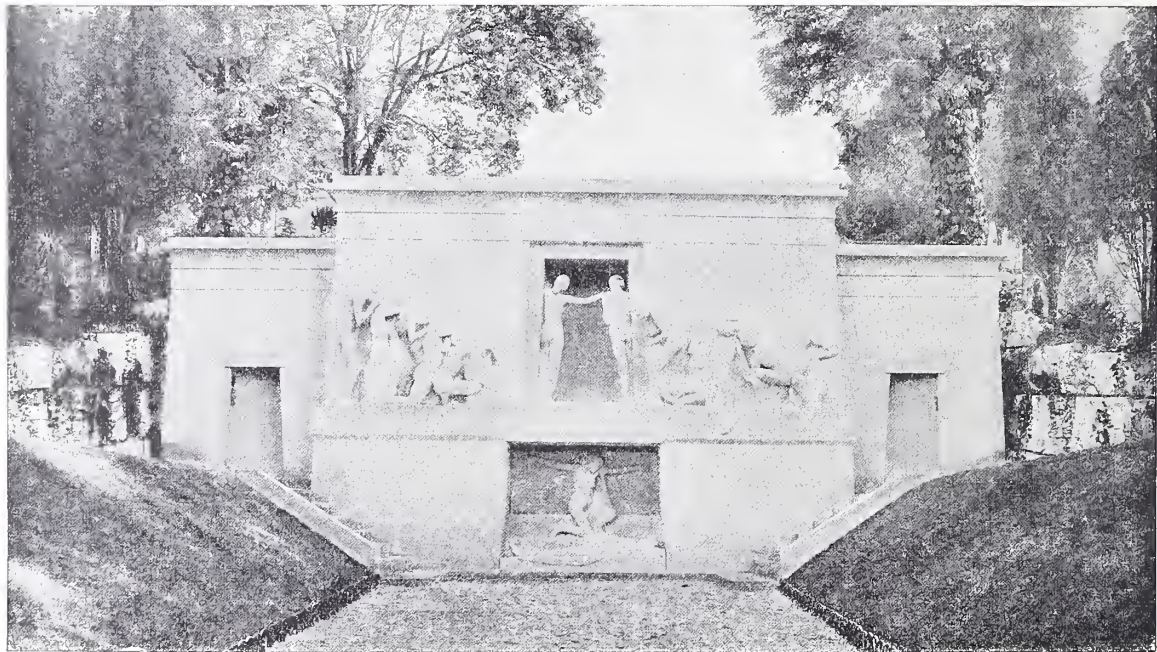
La loro vicinanza al riguardante, offre a questi la facoltà di gustare quei due giacenti prostesi nella serenità della morte, i cui corpi ignudi sono di un disegno così sicuro e finito, d'una modellatura così morbida e precisa, e le forme come cesellate nella pietra. Egli viene altresì attratto dal loro accento piuttosto singolare, che ha un lieve manierismo arcaico, fine e delicato, ed anche dai lineamenti dei volti, che hanno un gusto speciale di ritratti, uno strano incanto di giovinezza nella donna, la quale, nondimeno, non possiede la seduzione della più pura bellezza, e, nell'uomo, una bizzarra attrattiva impressionante, una certa aria orientale, che anche il De Saint-Marceaux aveva già saputo dare al suo genio funerario.

Questa parte dell'opera, che fu la prima ideata per l'intero monumento, serba ancora più profonda l'orma delle primitive ispirazioni. E, nel ricordo, in fatti, come non ravvicinare di un tratto quell'opera alla indimenticabile figura coricata sulla tomba di Luigi di Brézé, nella Cattedrale di Rouen?

I professori di scultura stupiranno forse di un'opera, che esce dalle consuete tradizioni per risalire, è vero, ad altre tradizioni non meno legittime. Senza dubbio, essi non vi riscontreranno il solito vocabolario degli imparaticci e della mimica autorizzata, il ritmo convenzionale dei canoni accademici. Certamente che nè i greci, nè gli stessi egizi, tanto cari al Bartholomé, non avrebbero compreso quelle dolorose teorie umane nella veemente esplosione di sentimenti così tumultuosi. Le loro espressioni erano più misurate, la loro eloquenza più eguale: essi ignoravano, per certo, tutto il lirismo e il patetismo, dai quali oggi siamo tanto profonda-

P. A. BARTHOLOMÉ — « FANCIULLA CHE PREGA » (MUSEO DEL LUSSEMBURGO).

mente commossi. Ma nel loro angusto concetto dei destini umani, non avevano sentito passare su di loro, dall'alto del Calvario, i soffi tragici che agitano noi. Altri tempi sono venuti, altri tempi già antichi, che lo compresero e che noi abbiamo dimenticati.

Certi spiriti chiaroveggenti proclamavano allora il ritorno verso le nostre tradizioni etniche, tradizioni settentrionali e cristiane, che esigevano le tradizioni latine stabilite dai grandi decoratori italiani del secolo XVI, alcuni maestri indipendenti, desiderosi di far parlare alla scultura un linguaggio più vivo e più commovente, avevano tentato di riformarla col farle esprimere un ideale democratico e sociale, come Dalou e Costantino Meunier, o una parola più umana, più appassionata ed espressiva, come Rodin.

Bartholomé si sarà data la gloria, nel tracciar

P. A. BARTHOLOMÉ — VEDUTA D'INSIEME DEL MONUMENTO AI MORTI.

arti in maggior vicinanza della umanità. Essi presentivano, a malgrado la bella rifioritura d'arte tutta aristocratica della seconda metà del nostro secolo, la crise che stava per subire ben presto la scultura, confinata nel suo eterno dilettantismo mitologico, nell' angustia della sua ispirazione antropomorfica e pagana, e indietrata ogni dì più, in uno strano malessere, di fronte allo ineluttabile problema della espressione del pensiero contemporaneo.

Mentre Courajod, nelle sue lezioni alla Scuola del Louvre, o Rodin, dinanzi ai suoi *Borghesi di Calais*, alzavano il vessillo della rivolta contro la ossessione delle convenzionalità pedagogiche e delle

il solitario suo solco, d'aver dischiuso all'arte, dal canto suo, una via verso il cuore degli uomini della sua generazione.

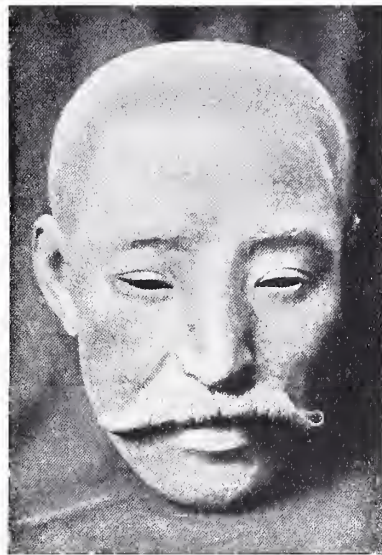
Nel momento, in cui le religioni sembrano agonizzare nella scettica indifferenza dei popoli, o nella angustia letterale dei dogmi e dei culti, per via del ritorno di una rimota religione atavica, il culto dei morti, che appare uno dei culti primitivi della umanità, riprende a' nostri giorni una vita novella.

Di mezzo al ricco germoglio di scultura funebre, che ha illustrato la scuola tradizionale francese di classici capolavori, Bartholomé ha saputo, per primo, trovare il segreto d' una ispirazione, che doveva parlare all'anima delle moltitudini.

Quella colonna del Ricordo, spezzata, che, nel suo semplice simbolo reiterato, parlava ancora sì vivamente alle ingenue fantasie, Bartholomé l'ha sostituita con un capolavoro ben altrimenti più poetico e commovente. Nata da un sentimento profondo, fecondata dalla meditazione e dallo studio, una così grandiosa creazione doveva scendere direttamente nelle anime semplici: nuova prova codesta che nulla v'ha di più proprio per commuovere il cuore altrui dello attingere nel proprio cuore istesso; prova altresì che il dolore non sempre distrugge, ma che, secondo la stessa filosofia del monumento, la vita rinasce dalla morte.

E Bartholomé doveva bene un tale omaggio alla Morte, dalla quale egli ripeteva il rinnovarsi della propria esistenza.

Una volta il suo grande monumento inaugurato, egli ebbe a ricevere d'ogni parte gli attestati più spontanei ed unanimi della più viva ammirazione. Ed oggi è con una forte compiacenza che si mette a confronto un tale sentimento di generale approvazione con la impressione di sorpresa che, di primo acchito, fu causata dal successivo apparire dei principali frammenti, che precedettero un tale capolavoro.

L. B.

P. A. BARTHOLOMÉ — MASCHERA DI M. HAYASHI.

UNA VEDUTA DI TRIANON — DAL DISEGNO DEL CAV. DI LESPINASSE, INCISO DA MOSQUELIER.

VARIAZIONI *

MADAMIGELLA LESPINASSE (Cronache del Secolo XVIII).

GIULIA Claudia Ilaria d'Albon, ereditiera del marchesato di Saint-Forgeux e del principato d'Yvetot, divenuta contessa d'Albon per il matrimonio con un suo parente conte d'Albon, ebbe da questi due figli. Molti anni dopo (quasi venti), vivendo divisa dal marito, diede segretamente alla luce una bambina, che battezzata quale figlia del signor Lespinasse borghese di Lione e della sua legittima consorte, venne poi subito accolta ed allevata dalla contessa d'Albon, la quale, non osando riconoscerla apertamente, volle almeno con tale mezzo proteggerla.

Bagnata spesso dalle lagrime di sua madre, conoscendo la dolcezza de' suoi baci, circondata dalle cure più attente di una educazione nobile ed elevata, i primi anni di Clara Lespinasse non dovettero essere cattivi. Tutto ciò ch' ella disse di poi sulla sua triste giovinezza si riferisce indubbiamente al periodo che seguì la morte di sua madre, avvenuta verso il 1747, quando ella aveva poco più di quindici anni. La gelosia dei legittimi figli d'Albon, fino a quel punto repressa e contenuta, si scatenò allora colla brutale avidità delle questioni d'interesse dove ogni sentimento gentile fa naufragio e non potendo toglierle la meschina pensione di cento scudi, iscritta sul testamento della contessa, si appropriarono una somma in denaro che ella stessa le aveva regalato negli ultimi istanti e che la Lespinasse troppo ingenuamente fece palese. Un dubbio sopratutto turbava i d'Albon, ed era quello che fondandosi sul fatto di essere nata mentre il conte d'Albon viveva ancora, Clara non tentasse le vie dei tribunali per avere una parte della lauta successione di famiglia. È a questo scopo che, trincerandosi dietro un movimento di apparente pietà, sua sorella maritata al march. di Vichy Chamrond le aperse la propria casa.

Il castello di Chamrond sorgeva sulla riva destra

* V. *Emporium*, Vol. V, pag. 417-423, e Vol. IX, pag. 430-441. — Un ritratto di Madamigella Lespinasse fu da noi pubblicato nel Vol. IX, pag. 436.

della Loira, quasi sulla cresta delle colline che si stendono da Vigoin a Roanne. I Vichy avevano tre bambini. Fu in questo castello e fra questi bambini che la Lespinasse trascorse gli anni peggiori di quella che si suole chiamare la bella età. Trattata niente più di una semplice governante, coll'incarico degli uffici i più umili, oggetto continuo di diffidenza e di avversione per parte di coloro che ella sapeva suoi parenti e che la odiavano appunto per ciò, scrisse più tardi ad un amico: « Tutto quello che leggiamo nei romanzi è freddo e privo di interesse in confronto al racconto che voglio farvi della mia giovinezza. »

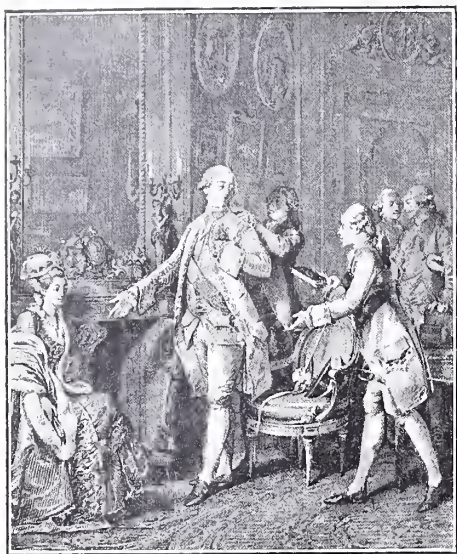
E l'anima che si affinava in codeste prove era alta, generosa, sensibile; era un' anima ardente fatta per l'amore, aperta all'entusiasmo di ogni cosa bella. Marmontel la definisce uno strano miscuglio di ragione, di saggezza, di compostezza, unite alla testa la più viva ed alla immaginazione più infiammabile che abbiano esistito da Saffo in poi.

Cinque anni rimase madamigella Lespinasse presso i Vichy, quando la marchesa Du Deffant, sorella del conte di Vichy, venuta a Chamrond a passarvi l'autunno, fu colpita non solo dalla grazia della fanciulla, ma più ancora dalla invincibile tristezza che emanava da tutto il suo contegno. Non certamente per bontà d'animo la Du Deffant si interessò all'orfanella; ma vecchia, già quasi cieca, sola, annoiata, giudicò che nulla dovesse essere più facile che assicurarsi quella compagnia per i loro ultimi giorni e le propose di seguirla a Parigi. Tra il sì e il no, essendo rinata la diffidenza dei Vichy che temevano di non poter più sorvegliare una persona da essi ritenuta pericolosa per i loro interessi, le trattative si prolungarono per oltre un anno, trascorso dalla Lespinasse in un convento di Lione.

LA MARCHESA DI TENCIN — DAL DIPINTO DI DROUAIS. [1]

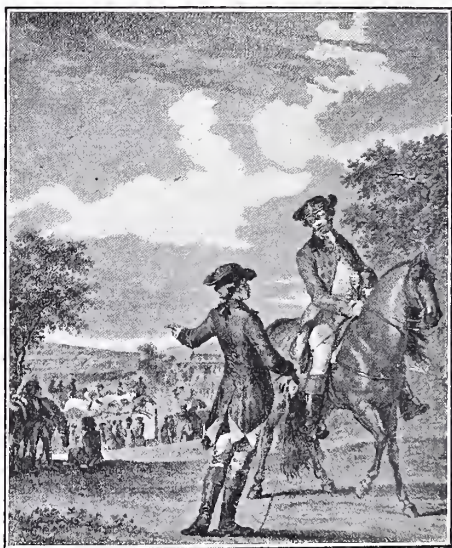
Ella era decisa, se le trattative non fossero riuscite, a farsi monaca piuttosto che ritornare a Chamrond. Ma finalmente, dopo averle fatto promettere che anche a Parigi non avrebbe tentato nessun passo per acquistare un nome che essi le negavano assolutamente il diritto di portare, dopo che la marchesa stessa si incaricò di sorvegliarne la condotta non lasciandola mai libera nè in casa nè fuori, pesata e misurata con minuzia scrupolosa la lunghezza della nuova catena che si stava per imporle, fu raccomandata a persona di fiducia che la condusse a Parigi colla diligenza di Lione in un giorno d'aprile del 1754.

Quali sogni, quali speranze facevano battere il suo cuore di fanciulla e di provinciale? Sperava forse di trovare nella grande città quell'amore che

[1] Cfr. A. DAYOT: *L'Image de la Femme*. Parigi, Hachette et C.ie ed., 1899.

« LA GRAN TOILETTE »
DAL DISEGNO DI M. MOREAU LE JEUNE.

il suo temperamento ardente poneva al disopra di qualunque fortuna? Certo il destino doveva tracciare in quel giorno la linea inesorabile del suo avvenire, poichè eccola sbalzata dall'oscuro cantuccio dove aveva vegetato per ventidue anni in quell'asilo di via S. Giuseppe che la presenza di una donna già celebre alla Corte per la sua galanteria sapeva ancora animare di un soffio mondano pieno di spirito e di mordacità. Alla marchesa Du Deffant facevano corona il presidente Hénault, l'arcivescovo di Tolosa, l'arcivescovo d'Aix, i principi di Beauveau e di Luxembourg, Turgot, Boismonti d'Alembert, d'Aydie, Pont-du-Veyle, Marmontel, e in questa duplice ghirlanda dell'ingegno e dell'aristocrazia madamigella Lespinasse lungi dal trovarsi imbarazzata, come sarebbe stato naturale il credere, si affermò fin dal primo momento con un tatto, con uno spirito, una distinzione che le conquistarono tutti i suffragi.

Orfana, senza fortuna e senza nascita come si diceva allora, ella aveva però nel sangue la nobiltà della famiglia materna e poteva giustificare la diceria corsa per un certo tempo che suo padre fosse il cardinale Tencin, esso pure di gran lignaggio. In realtà però non se ne seppe mai nulla; i biografi di madamigella Lespinasse smentirono recisamente questa supposta paternità, ma non ne trovarono un'altra da sostituirvi. Per i posteri, come per i contemporanei, ella resta la figlia della contessa d'Albon.

La marchesa Du Deffant si guardava bene dal presentarla con questo nome. Diceva a tutti che era una signorina di provincia senza parenti e se non poteva nasconderla a' suoi numerosi amici, le faceva condurre in complesso una vita abbastanza dura, non lasciandole alcuna libertà, obbligata come era a dividere il di lei metodo irrazionale di stare alzata tutta la notte e di coricarsi al mattino, dopo di aver passate le prime ore dell'alba a leggere ad alta voce accanto al letto della vecchia cieca per conciliarle il sonno. Si capisce come la Lespinasse potesse nutrire altre aspirazioni, altro pascolo alla sua immaginazione ardente e come il successo ottenuto nella società della marchesa le acuisse il desiderio di piacere, violento in lei, reso quasi spasmodico dalla mancanza di affetti. Fu così che si venne preparando lentamente la grossa bufera che doveva strapparla anche da quel posto. La Lespinasse abitava in casa della marchesa una piccola e triste camera, abbastanza separata dall'appartamento principale perchè la Lespinasse si arrischiasse dopo qualche anno a ricevervi in privato qualcuno dei frequentatori del salotto. Ella si alzava alle cinque di sera, un'ora prima della marchesa, e prese a poco a poco l'abitudine di consacrare quell'ora a fare la padrona come una bimba che giuoca alle visite.

« ALLE CORSE »
DAL DISEGNO DI M. MOREAU LE JEUNE.

Convenivano da lei d'Alembert, Chastellux, Turgot, Marmontel. La giovine entusiasta si animava di tutte le sue grazie, di tutto il suo spirito per fare gli onori dalla povera cameretta — e la specie di mistero che circondava tali riunioni e la necessità di contenerle nello spazio di un' ora, doveva conferir loro un sapore piccante di frutto proibito che ne era forse la principale attrattiva.

Venne il giorno che la marchesa scoperse questi ricevimenti clandestini e diffidente com'era e di carattere duro e geloso montò su tutte le furie. Il diverbio fu brusco, implacabile. Bisogna dire a giustificazione parziale della Du Deffant, che ella aveva fin dal principio avvertita la damigella di questo suo carattere diffidente, scongiurandola a non fai nulla che potesse irritarlo e le aveva detto che teneva immensamente a' suoi amici, sopratutto a d'Alembert... Non si poteva colpirla più direttamente. Tuttavia, riconoscendo anche alla Lespinasse il diritto che ha ogni persona libera di crearsi i propri affetti, gli amici in massa diedero torto alla marchesa; la rottura si presentava inevitabile; si separarono. Dopo dieci anni di convivenza, nel 1764, la Lespinasse lasciò l'asilo di via S. Giuseppe.

Ancora sola, povera, senza tetto! I nuovi amici però non la abbandonarono. Essi scovarono per lei, non molto lungi dalla rivale, un piccolo appartamento sull' angolo delle vie S. Domenico e Belle-

« LA GRAN DAMA »
DAL DISEGNO DI M. MOREAU LE JEUNE.

« IL RENDEZ-VOUS PER MARLY »
DAL DISEGNO DI M. MOREAU LE JEUNE.

Chasse, nello stesso sobborgo di San Germano. La duchessa di Luxembourg le regalò il mobiglio; il duca di Choiseul le ottenne dal re una modesta pensione; poco tempo dopo, quel genio della beneficenza che fu la signora Geoffrin, ve ne aggiunse un'altra; così, non ricca certamente, ma provveduta a sufficienza per le sue abitudini sobrie e modeste, ella si trovò finalmente libera di sè. Rôsa dall'invidia, la marchesa commise allora l'imprudenza di proibire a d'Alembert le visite in via San Domenico sotto minaccia di trovar chiusa la porta in via S. Giuseppe. D'Alembert non esitò un solo istante fra le due vie e la vecchia marchesa non lo rivide più. Si può credere senza difficoltà che tale perdita le fu oltremodo penosa e ne abbiamo una prova nelle parole aspre che pronunciò, vecchissima e presso alla tomba, quando seppe la morte della Lespinasse: « Ah! poteva morire dieci anni prima, avrei conservato il mio d'Alembert! »

E d'Alembert meritava veramente tanto rimpianto. Egli appare una delle figure più simpatiche di quel cenacolo intellettuale che circondava Diderot aiutandolo nell'immane lavoro della Enciclopedia. Scienziato dalla mente lucida e ferma, uomo incorrotto, ottimo amico, era in pari tempo un compagno gioviale, divertentissimo; ad una intelligenza delle più profonde sapeva congiungere le qualità le più amabili, tanto che dopo di avere trascorso

la mattina a risolvere problemi d'algebra e d'astronomia, correva a divertirsi nel bel mondo, accolto festosamente dovunque per la sua semplice schiettezza, per l'assenza completa di boria e di dissimulazione. Questo segretario perpetuo dell'Accademia di Francia, questo corrispondente di Federico II, aveva il miglior pugno di Parigi e per complemento di meriti sì svariati sapeva parodiare con una comicità meravigliosa il lato ridicolo delle persone. Senza fiele del resto e senza invidia, grande nella sua semplicità di fanciullo, i suoi scherzi non fecero mai male a nessuno. Risulta dalla sua facile rinunzia che egli non era molto attaccato alla Du Deffant, se pure questa lo apprezzava, e che frequentandola per semplice diletto dello spirito la giudicava severamente, poichè in una lettera a Voltaire non si perita di chiamarla: *vieille et infame catin.* Decisamente mancava a quella donna il segreto di farsi amare!

La Lespinasse invece era e per elevatezza dell'animo e per acuta sensibilità e per qualità intime di calore e di passione tutte sue, la vera creatura fatta per l'amore. D'Alembert nella citata lettera a Voltaire nega recisamente che vincolo d'amore vi fosse tra lui e la Lespinasse e lo negano anche per ragioni delicate e maliziose molti dei contemporanei; ma sollevandolo al disopra della volgarità e qualunque sieno stati i loro rapporti, il sentimento che d'Alembert mostrò per la Lespinasse non solo fin che visse, ma oltre la tomba, appartiene alla più tenera, alla più verace essenza dell'amore. Tutto contribuiva a legarlo a lei, incominciando dalla comune nascita misteriosa. Raccolto sui gradini di una chiesa dove lo aveva gettato la sua snaturata madre (la marchesa di Tencin), fu da l

LA GUIMARD — DAL DIPINTO DI FRAGONARD.

padre stesso che era un oscuro impiegato, certo Destonches, messo a nutrice presso una buona donna moglie di un vetraio e in quell' umile dimora crebbe e visse fin quando una grave malattia venne a colpirlo.

A madamigella Lespinasse parve giunto allora il momento di rendere al suo amico l' alta prova di attaccamento che egli le aveva data e andò a stabilirsi al suo capezzale; poi, giudicando la camera della vetraia insalubre troppo per compirvi la convalescenza, lo indusse a seguirla nella via S. Domenico in un alloggio confinante col suo e nel quale rimase, lasciando che i maligni si sbizzarrissero a lor talento.

Appoggiata a un affetto così sicuro, coll' ami-

cizia di uomini eminenti o simpatici quali il cavaliere d'Aydie, Suard, Galiani, il principe di Beauveau, il presidente Hénault (che affrontò per lei l'ira della sua vecchia amica Du Deffant), La Harpe, Turgot, Marmontel, Chastellux, Condorcet (il futuro Girondino, del quale s'è detto che si uccise con meno parole di Socrate e con maggior dignità di Catone), gli arcivescovi d'Aix e di Tolosa, di grandi dame come la principessa di Luxembourg e la duchessa di Châtillon, la Lespinasse vide crescersi intorno una società che doveva emulare non solo, ma anche superare quella che ella aveva già conosciuta nel salotto della marchesa. Un testimonio dei più competenti lasciò scritto: « In nessun posto la conversazione era più viva, più brillante, nè meglio regolata. Era un raro fenomeno quel grado di calore temperato e sempre eguale in cui ella sapeva conservarla, moderandola o ravvivandola volta a volta. La continua attività del suo spirito si comunicava a noi e bisogna notare che le teste che ella girava a suo talento non erano nè deboli nè leggere. Condillac e Turgot stavano nel numero, d'Alembert non era presso a lei che un docile fanciullo. La sua specialità di mettere avanti un'idea, di darla a discutere a uomini di quella forza, di discuterla lei stessa con precisione, talvolta con eloquenza; la sua abilità di variare gli argomenti, sempre colla disinvoltura di una fata che muta con un colpo di bacchetta la scena degli incanti, questo talento, diciamolo, non è quello di una donna comune. Continuo oggetto della nostra attenzione, sia che parlasse o che ascoltasse, senza civetteria sapeva ispirarci l'innocente desiderio di piacerle e senza affettazione ci faceva intendere fin dove può giungere la libertà della parola.

MADAMA DI POMPADOUR — DA UN DIPINTO DI F. BOUCHER (COLLEZIONE DEL DUCA D'AUMALE).

Era bella la Lespinasse? Questa domanda, che il lettore fa sempre quando si tratta di una donna, si impone particolarmente nel caso attuale. No, non era bella. La grazia, la distinzione, una grande nobiltà nella figura, nel portamento e nel contegno risultano le sole doti esterne che aiutassero il fascino particolare del suo spirito. Si è detto che non esiste alcun ritratto di madamigella Lespinasse. Ne abbiamo tuttavia sottocchio uno riprodotto nel Fascicolo 54 dell'*Emporium*, apocrifo certamente, e vediamo in esso un volto irregolare, con uno di quei profili capricciosi che sembrano sfidare tutti i canoni dell'estetica. I capelli rialzati sulla fronte con molta semplicità sono raccolti dietro da un velo che scende sugli omeri. Un *fichus* bianco aperto sul petto e

fermato con un mazzolino di fiori lascia emergere il collo recinto da una striscia di velluto, sulla quale sono ricamate o riportate delle viole e da cui pende una catenella che sorregge, a sua volta, una piccola colomba dalle ali spiegate. Guibert ci ha poi lasciato il seguente ritratto a penna che è certo il più somigliante: « Era molto meno che bella; il vaiuolo aveva leggermente alterato il suo volto; ma la sua bruttezza non aveva a primo colpo di occhio nulla di repulsivo; al secondo vi si era già abituati e quando parlava non la si ricordava più. Era alta e ben fatta. Io non la conobbi che all'età di trentotto anni e la sua figura era ancora nobile e piena di grazia. Ma ciò che ella possedeva, che la distingueva sopra tutti, era quel primo fra gli incanti, senza il quale la bellezza non è che una fredda perfezione: la fisionomia. La sua non aveva un carattere particolare, li riuniva tutti; così non si poteva dire precisamente che fosse spiritosa o vivace, o dolce, o nobile, o fine, o graziosa; elogio questo che rimpicciolisce la persona che si vuol lodare, perchè quando un volto ha un' espressione invariabile, questa è piuttosto il risultato della sua conformazione che non ciò che si intende per vera fisionomia. La fisionomia viene dall' interno, nasce dal pensiero, è mobile e fuggitiva, sfugge all'occhio e inganna il pennello. Oh! chi non ebbe la fortuna di vivere nella sua intimità, in quella delle sue affezioni e della sua confidenza, non può sapere che cosa sia fisionomia! »

MADAMA DI POMPADOUR — DAL DIPINTO DI LA TOUR[1] (MUSEO DEL LOUVRE).

Da questo complesso appare che nella Lespinasse, come in tutte le donne veramente interessanti, l'espressione dominava la linea e la luce interna assorbiva, distruggendolo, ciò che vi era di imperfetto nelle proporzioni. Del resto, se essere bella per una donna equivale a piacere, ella non dovette mai accorgersi di essere brutta e questa medesima mancanza di un disegno che ne precisi le linee accresce la suggestione di una faccia che la passione

[1] Cf. DAYOT, op. cit.

doveva dominare per intero, fino a trasformarla volta per volta secondo il desiderio dell'uomo che ella amava. Pensi dunque chi vuole di vedere madamigella Lespinasse nella donna dalla colomba sospesa al di sopra del cuore; molti altri preferiranno di immaginarla, come io la immagino, ravvolta nel velo oscuro che sottrae agli sguardi indiscreti l'espressione suprema dell'amore.

loro che la avvicinavano, ci dà forse nello sguardo enigmatico del volto di locusta la complessività inquietante della sua psiche. Ma fino a qual punto le assomigliava d'Alembert?...

Contrariamente alle altre riunioni, dove dal più al meno i pranzi e le cene formavano una delle attrattive principali, non si pranzava e non si cenava affatto nel quarterino di via S. Domenico. La mo-

MADAMA DI POMPADOUR — DAL DIPINTO DI F. BOUCHER [1] (MUSEO DI KENSINGTON).

Altra ragione di conforto è la poca somiglianza che offrono in genere i ritratti del tempo. Vediamo per esempio la Pompadour che nella interpretazione di tre diversi artisti, Boucher, La Tour e Vanloo, assume tre diversi aspetti e la ballerina Guimard, brutta, celebre per la sua magrezza, fiorire di rosee curve sotto il pennello innamorato di Fragonard.

Solo la marchesa di Tencin, monaca a vent'anni, a trenta donna galante e madre snaturata, imprigionata a quaranta per accusa di assassinio e sempre tanto dolce e soave da farsi chiamare buona da co-

desta proprietaria si accontentava di ricevere gli amici dalle cinque alle nove; alle dieci al più, nelle sere in cui si faceva qualche lettura importante, *Il viaggio all'Isola di Francia* di Bernardino di Saint-Pierre o il *Barnevelt* di La Harpe. Di gusto finissimo, ella era una ascoltatrice delle più intelligenti. Accomodata nella sua poltrona, colla fida cagnolina ai piedi, l'occhio suo mobile e parlante doveva essere il migliore incoraggiamento. Con un semplice gesto dava il segnale dell'approvazione o della disapprovazione e ci par di vederla sorpresa, indignata, quando Buffon, che ella aveva desiderato di cono-

[1] Cf. DAYOT, op. cit.

DAL DISEGNO DI PAGOS.

scere, osò pronunciare in sua presenza questo volgare paragone: *è un altro paio di maniche.* Un altro paio di maniche! — ripetè fra i denti madamigella Lespinasse — e si lasciò cadere scoraggiata nella sua poltrona.

Ma se l'ingegno eletto e la somma distinzione dei modi la raccomandavano particolarmente in quella società del secolo decimottavo dove collo spirito si vincevano tutte le battaglie, ella aveva pure una nota personale, affatto opposta alla corrente, che le assegna il primato della passione. — Temperamento vulcanico, visse per amare e per essere amata. Si ignorano le prime fiamme che pur dovettero riscaldarla all'aprirsi dei quindici anni, quando nel solitario castello di Chamrond curava i bambini di sua sorella, ma è impossibile ch'ella non abbia fin da allora confidato alle acque cangianti della Loira qualche segreto sogno d'amore; solamente il sogno è rimasto segreto e il primo innamorato della Lespinasse che il pubblico fu ammesso a conoscere fu un giovane irlandese da lei incontrato nel salotto della Du Deffant. Fuggitivo amore tuttavia che non lasciò nessuna traccia nella sua vita.

Era il sole ardente dei trentacinque anni che doveva maturare la gran passione e la gran passione si chiamò Nicolò Pignatelli conte di Fuentes, marchese di Mora, grande di Spagna di prima classe. Giovane, intelligente, focoso, di sangue principesco, eroico come un vero discendente del Cid, accreditato alla Corte di Francia, messo a ruba dalle belle signore, egli preferì a tutte madamigella Lespinasse, molto più vecchia di lui, ma che seppe ricambiarlo con un ardore che fece del loro legame un'estasi reciproca. « L'anima vostra — le diceva il marchese di Mora — sembra scaldata al sole di Lima e le mie compatriote al vostro confronto sembrano nate nei ghiacci della Laponia. » Avendo dovuto rimanere per dieci giorni a Fontainebleau, colla Corte, le scriveva due volte al giorno. Gli ardori della *Monaca portoghese* e quelli della *Nuova Eloisa* non erano più nulla in confronto. Fu dunque un vero amore basato sopra invisibili affinità di temperamento e di maniera di sentire; amore bello e schietto, della cui perdita madamigella Lespinasse avrebbe dovuto non consolarsi mai più. Invece... invece ecco ciò che avvenne.

Da due anni circa durava la relazione quando la famiglia del marchese di Mora lo richiamò in Spagna; apparentemente per causa della sua salute che deperiva nella vita febbrile di Parigi, essendo già attaccato da mal sottile; altri vuole perchè

DAL DISEGNO DI V...

GIORGIO LUIGI LE CLERC
CONTE DI BUFFON

DAL DISEGNO DI DROUAI, INCISO DA C. DALL'ACQUA.

appunto la sua relazione colla Lespinasse dava ombra al nobile e possente parentado. Comunque, i due amanti dovettero separarsi, forse sperando nell'avvenire, forse sapendo di non doversi rivedere mai più; ma il loro carteggio durò ininterrotto fino alla morte del marchese avvenuta a Bordeaux, il 27 maggio 1774, mentre ritornava, non ancora guarito, in Francia.

La Lespinasse, che a tale annuncio diede i segni del più gran dolore, doveva unirvi i primi germi di quel rimorso, di quel rimpianto, di quella disperazione senza nome che fu il martirio de' suoi ultimi anni e quasi la croce sanguinante che l' aspettava in cima alla sua vita di passione, poichè ella era stata infedele a così tenero amante e la morte improvvisa di lui appena tocco il suolo francese doveva impressionarla come una oscura minaccia, come il principio di un lungo castigo.

Qualunque sieno le circostanze attenuanti che si possono invocare per iscusarla, circostanze di temperamento, di ambiente, di occasione, l'impazienza della Lespinasse dimostra troppo che i suoi ardori si portavano più sul soggetto che sull'oggetto, più sull'amore che sull'amante. Se Mora era assente, Guibert era presente ed era esso pure giovane, bello, spiritoso, galante, cinto della doppia aureola di gloria militare e di gloria letteraria, reso celebre nei salotti parigini per un libro che aveva fatto furore *(Essai sur la tactique)*. Si era egli almeno innamorato sinceramente e spontaneamente come il povero Mora? È lecito dubitarne. Freddo, vano, inebbriato della rapida gloria, cedette a un movimento di galanteria, forse a un capriccio o ad una curiosità davanti a quella donna di trentotto anni che non era mai stata bella, ma che aveva intorno a sè come una atmosfera di passione; e in un giorno d'estate, durante una gita sulle rive della Senna, nella casa di un amico comune (il pittore Watelet) madamigella Lespinasse dimenticò il povero giovane che si trovava tanto lontano, tanto lontano... nè la morte di Mora, sopravvenuta poco tempo dopo, doveva essere il solo castigo di tale infedeltà. Guibert stesso si incaricò di vendicare il tradito, senza saperlo, certo senza volerlo.

Se la Lespinasse lusingavasi di continuare con Guibert l'estasi del suo amore con Mora, dovette ben presto disingannarsi. Un ricambio così perfetto non capita due volte nella vita, è anzi ben raro che capiti anche una volta sola e il felice mortale che è riuscito a stringere, sia pure una volta, questo pomo d'oro del giardino ideale deve accontentarsene per sempre. « Il signor Guibert (scrive madama di Staël) è violento e impetuoso, ma le emozioni alle

J.F. DE LA HARPE.
De l'Academie Françoise &c.

DAL DISEGNO DI V...

quali si lascia trascinare non sono durevoli e le sue azioni come le sue decisioni non dipendono mai da quelle. — Era dunque per temperamento e per modo di sentire il contrario perfetto della Lespinasse, l'uomo che meno di tutti poteva surrogare, se fosse stato possibile, il bollente ed entusiastico Mora. Da tutta la corrispondenza che madamigella tenne con lui si ha l'impressione chiarissima della sua indifferenza, appena palliata dalle abitudini di uomo di mondo e da una specie di bontà compassionevole, che rintuzzando la passione della disgraziata donna recava sempre nuova messe di tributi alla sua vanità; vanità antipatica che trapela perfino nell'elogio pronunciato sulla sua tomba, vanità che gli fece conservare le lettere di lei, anzi affidare alla giovane moglie, la quale le pubblicò dopo la morte della Lespinasse. Non si trovarono quelle scritte a Mora!...

Le lettere della Lespinasse a Guibert ispirano una profonda pietà. Fa pena vedere come una donna di tanto merito si lasci trascinare dalla passione a un punto di esaltamento che rasenta a volte l'ingiustizia, a volte la follia, a volte il ridicolo. Il ritornello obbligato è « Vi amo! Soffro! » e lagnanze continue sulla di lui freddezza, sulla poca puntualità a rispondere, sulle sue distrazioni mondane. È con un'indignazione che sarebbe comica se non sgorgasse fra le lagrime, che ella lo rimprovera di non saper amare come il marchese di Mora. « Quale anima! Nessuno lo eguaglierà mai più! Nessuno può immaginarsi quanto mi abbia adorata. Ah! perchè non sono morta assieme a lui! » — e poi, quasi naturale conseguenza — « Vi amo! Soffro! Vi aspetto! Non vivo che per voi! » — E sempre così in tutte le centosettanta lettere del volume, alternando il vivo ed il morto, servendosi dell'uno per eccitare l'altro, straziata fra il rimpianto di Mora e il desiderio di Guibert, nella impotenza di riafferrare l'ora ardente della passione.

LA GUIMARD — DAL DIPINTO DI FRAGONARD (PROPRIETÀ DEL BARONE ED. ROTHSCHILD).

Singolare imbarazzo anche per il signor Guibert! Fin dalle prime lettere il tono è quello dell'amarezza, segno che l'illusione era stata breve. Madamigella lo ama pazzamente, ma non è contenta del ricambio e gli getta sempre davanti il fantasma del marchese; lo vanta, lo esalta, piange, si dispera, mescendo passato e presente, quello che ha, quello

che ha avuto e quello che vorrebbe avere. L'effetto essendo mediocre, ella raccoglie le tenerezze degli altri amici per mortificare o spronare il tiepido amante. Gli dice come tutti si informino della sua salute, come se ne interessano, come non possano stare lontani da lei. Ma Guibert sordo. Gli domanda recisamente se è possibile che l'ami trascurandola a quel modo. E Guibert zitto. Egli viaggia in Germania, si diverte evidentemente e le scrive quando non ha di meglio a fare. Ritorna, ma la situazione non muta e le lagnanze imperversano. Il signor Guibert viene a trovarla? — si lagna che la visita è stata corta. Le scrive? — si lagna che la lettera è asciutta. Va in campagna? — si lagna. Legge? — si lagna. Non legge? — si lagna ancora. Le ultime lettere non sono più che rimproveri ed enumerazione di mali. « I miei intestini mi fanno dimenticare le sofferenze della mia anima. Ho tossito in modo da assordare le ventiquattro persone presenti. Ho rigettato con angoscie inesprimibili. »

Sì, lo stato morboso di questa eterna assetata d'amore fa compassione (quantunque ella si ribelli all'idea di ispirare un simile sentimento), ma quando ella scrive a Guibert « La mia sola colpa è di avervi amato » egli avrebbe potuto rispondere con pari candore « E la mia quella di non amarvi! » Oh! Dio, l'amore non è una cambiale a scadenza determinata per cui si possa intimare ad una persona: Io vi amo, amatemi! Si impone la stima, la considerazione, il rispetto, l'amicizia anche, ma l'amore sfugge a qualsiasi legge. Si ama quando si ama e non quando gli altri vogliono essere amati. Alla stessa Lespinasse si potrebbe chiedere: E voi perchè foste così crudele con d'Alembert? Egli vi amò pure per sedici anni costante, tenero, remissivo, pago di vivere nella vostra ombra, devoto al punto che andava in persona alla posta per ritirare le lettere che vi premevano di più onde calmare le vostre convulsioni. Perchè non lo avete amato? Vedete bene, madamigella, che l'amore non si comanda.

Durante queste crisi alternate di voluttà e di spasimo era proprio d'Alembert che raccoglieva il contraccolpo delle sofferenze della sua amica, e sopportava tutto, mal'umori e durezze, perchè egli

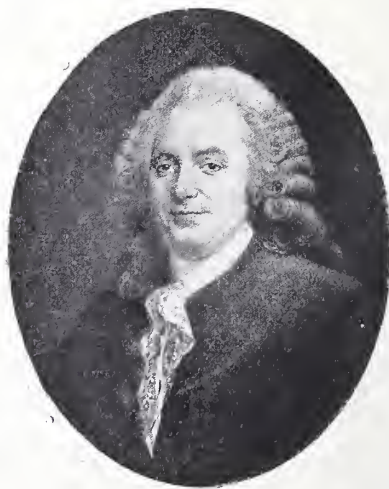
MADAMA GEOFFRIN A 39 ANNI — DAL DIPINTO DI J. M. NATTIER, INCISO DA GAUJEAN.

DAL DISEGNO DI BINET, INCISO DA LE BEAU.

l'amò veramente come si ama una volta sola. Egli fu, presso a lei che correva all'impazzata suscitando vampate di fiamme, il fuoco tranquillo e sicuro, la piccola lampada che arde perenne. Egli doveva pronunciare le più nobili parole che sieno mai uscite da cuore amante quando, inconsolabile per la morte della Lespinasse, un amico lo andava persuadendo che non meritava poi tanto rimpianto perchè era molto cambiata dai primi anni della loro amicizia: « Sì, è vero, era molto cambiata, ma io non lo ero, » rispose d'Alembert.

L'ultimo calice amaro riserbato alla Lespinasse fu il matrimonio di Guibert. Ella si era rassegnata alle briciole d'amore che il fortunato vagheggino le concedeva di tanto in tanto, avanzi de' suoi banchetti galanti, pur di conservare qualche cosa; ma quando seppe che sposava una fresca e leggiadra giovinetta, la signorina di Courcelles, il suo strazio divenne insopportabile e ne aggravò per tal modo i mali da sollecitarne la fine. Non vi era più nessuna speranza per lei; la tomba di Mora, le nozze di Guibert e la sua giovinezza finita per sempre! Si comprende con quale strazio ella andasse ad assistere alle rappresentazioni dell'*Orfeo* e come dieci volte al giorno avrebbe voluto riudire il canto divino dove piange così ineffabilmente il genio di Glück:

" J'ai perdu mon Eurydice.... "

La lotta tra la fierezza e la gelosia, tra il decoro e l'amore diventa, nelle ultime lettere, tragica. Ella vorrebbe attaccarsi a quel crudele simulacro della passione a cui gli amanti reietti credono di dare vita chiamandolo amicizia, ma questo calmo sentimento appare nelle sue espressioni a Guibert come un mantello tutto a strappi dal quale si scorgono le piaghe vive del suo povero corpo. Fosse arte raffinata od inconscia civetteria di uomo vano, la condotta di Guibert, che sopra un fondo di freddezza e di indifferenza lanciava tratto tratto una ingannevole parola affettuosa, non permetteva alla disgraziata nè di guarire nè di dimenticare. Durante le frequenti assenze di Guibert la sua vita era attaccata all'arrivo del corriere; si faceva portare la sua corrispondenza in casa di madama Geoffrin, dove pranzava spesso, ma fin che non giungeva la desiderata lettera ella prendeva ben poco interesse alla conversazione. « I miei occhi e la mia anima (scrive lei stessa) sono fissi sull'uscio e sulle mani di tutti quelli che entrano. » Ma quasi sempre l'arrivo della lettera non era che un disinganno di più. Un terribile biglietto che le fu scritto dal castello di Courcelles, il giorno stesso delle nozze, la annientò. Dopo di aver passato otto giorni fra le convulsioni e di avere invocata la

A. R. J. TURGOT — DA UN PASTELLO DI J. N. DUCREUX (COLLEZIONE DEL MARCHESE TURGOT).

morte che le sembrava più dolce della rinuncia, dopo l'indignazione e l'orrore che la assalirono per l'uomo che aveva osato scrivere tante durezze a chi lo adorava, con docilità di colomba ferita ella piega di nuovo la testa e si occupa per far trionfare all'Accademia un nuovo libro di Guibert *(Eloge de Catinat)*. Ella crede con ciò di soddisfare il suo orgoglio rendendo bene per male e riprende senza accorgersene il fatal giogo.

La sua salute era però scossa per sempre. Dal giugno 1775, data del matrimonio di Guibert, al 23 maggio 1776 in cui morì, la vita della Lespinasse non è più che una lenta agonia e nel supremo disgusto della passione che l'aveva ridotta in quello stato, prossima al distacco di ogni illusione, un sentimento dolce, quasi un ritorno su sè stessa, la rende pietosa verso d' Alembert. Chino sul suo origliere, il fido amico potè ritrovarla, come negli anni della prima intimità, tenera e buona. Il rimorso che sembrava attaccarsi a lei sotto tutte le forme le faceva ora rimpiangere di aver prodigato altrove tesori d'amore; si riconosceva indegna di tanto affetto, stolta per non averlo saputo apprezzare e cedendo finalmente a un sentimento di giustizia gli confessò sospirando che lui solo, fra coloro che l'avevano amata, non l'aveva fatta soffrire. Nobile d'Alembert! Egli aveva ben avuto ragione

M. J. A. N. CONDORCET
DAL DISEGNO DI F. BENNEVILLE, INCISO DA GUIBERT.

quando, un anno prima, regalando alla Lespinasse il suo ritratto, vi scriveva sotto i versi seguenti:

> De ma tendre amitié ce portrait est le gage.
> Qu'il soit dans tous vos maux votre plus ferme appui
> Et dites quelquefois en voyant cette image
> De tous ceux que j'aimais qui m'aima comme lui?

Le pagine toccanti scritte dopo la morte dell' amica, quelle pagine dove la tenerezza amorosa si alterna alla rassegnazione di non essere stato amato, dipingono tutta quanta l'anima di d'Alembert. Il dolore che egli provò alla morte della Lespinasse non ebbe conforti. Abbandonando subito l'appartamento della via S. Domenico, dove erano vissuti quasi insieme, andò ad occupare al Louvre l' alloggio che gli spettava quale segretario perpetuo dell'Accademia e vi languì sette anni prima di andare a raggiungerla. Marmontel ci ha lasciato un documento di quello che fosse la sua vita allora. « Egli non va a stancare col suo lutto una società insofferente di tutto ciò che rattrista, ma riunisce intorno a sè pochi amici degni di compiangerlo e non ha l'orgoglio di temere la loro pietà. Sempre nemico del fasto, non ha nemmeno quello del dolore, però non vediamo più in lui quella vivace allegria che gli era così naturale. È ora una dolcezza che sorride amaramente quantunque sorrida ancora. »

LOUIS SEBASTIEN MERCIER, Né à Paris.

DAL DISEGNO DI A. POUJOU, INCISO DA B. L. HENRIQUEZ.

Per poco tempo gli rimase il malinconico conforto di andare a parlare della perduta amica a quell' altra amica sua da trent' anni, la signora Geoffrin, che buona e compassionevole come era lo consolava certamente meglio che non facesse Federico II colle sue lettere lambiccate. Ma nello stesso anno perdeva anche lei e solo gli austeri conforti della scienza dovevano sostenerne la vecchiaia solitaria.

Guibert, nell'Elogio di madamigella Lespinasse, aveva, rivolgendosi agli amici, espresso questo voto per la tomba che doveva accoglierla: « Cerchiamo in vicinanza di qualche strada frequentata una piccola collina che noi popoleremo di arbusti ed a' cui piedi scorrerà una limpida sorgente; che un sentiero sempre verde vi conduca, così che il viaggiatore stanco trovandovi ombra ed acqua benedica ancora la sua memoria; che nel corso della nostra vita vi si incontri sempre qualcuno di noi e si trovi il marmo bagnato delle nostre lagrime. » Ignoro se il voto sia stato esaudito, se il sepolcro della Lespinasse sorga veramente nelle condizioni proposte dall' uomo che l'aveva meglio lodata che amata. Ahimè! è probabile che ella sia stata sepolta in un cimitero di Parigi e che Guibert stesso non sia mai andato a piangere sul suo sasso; tuttavia il nome della Lespinasse è rimasto nella storia del secolo scorso, quale sinonimo di passione e di ardore, ed è giusto. Amare sinceramente, con tutta l'anima, è la qualità migliore della donna, starei per dire la sola in cui possa davvero estrinsecare ogni sua virtù. Mandiamo anche noi un pensiero di simpatia a questa donna nobile e sventurata; non sarà nostra colpa e non intendiamo certamente di farle torto se il nome di un'altra donna al pari di lei nobile e sventurata — e meno focosa, sia, ma più teneramente amante — ci viene sulle labbra circondato dal fascino degli affetti durevoli e profondi: madamigella Aïssé! *

NEERA.

* Vedi *Emporium*, Vol. V, Giugno 1897, pag. 417.

MADAMA DI POMPADOUR — DA UN DIPINTO DI VANLOO.[1]

[1] Cf. DAYOT, op. cit.

ESPOSIZIONI:

L'Esposizione postuma delle opere di GIAMBATTISTA QUADRONE.[1]

SE vi ha una forma di esposizioni che veramente giovi a educare il gusto e a completare la cultura estetica del pubblico e degli artisti — quella si è certamente delle così dette mostre individuali, sopratutto quando comprendono tutte le diverse fasi della carriera di un dato artista.

Invero, esse dando modo di ricostrurre completa l'evoluzione del pensiero e della tecnica di esso e il succedersi talvolta di diverse tecniche, o per salti o per graduali passaggi; di assistere agli alti e bassi del suo gusto e della sua abilità professionale; ai suoi progressi, come alle sue soste, ai suoi ritorni; ai trionfi come agli errori, alle debolezze, ai pentimenti del suo spirito, dell'occhio e della mano sua, possono facilmente costituire, trattandosi di un artista insigne, una preziosa fonte salutare di emulazione e di ammonimenti agli artisti, specialmente ai giovani; e per il pubblico, per via di confronti, e per la conoscenza di elementi di preparazione, che alle esposizioni solite non compaiono che eccezionalmente, un'ottima via per giungere a una cognizione meno superficiale della costituzione di quel complesso organismo intellettuale materiato, che è l'opera d'arte.

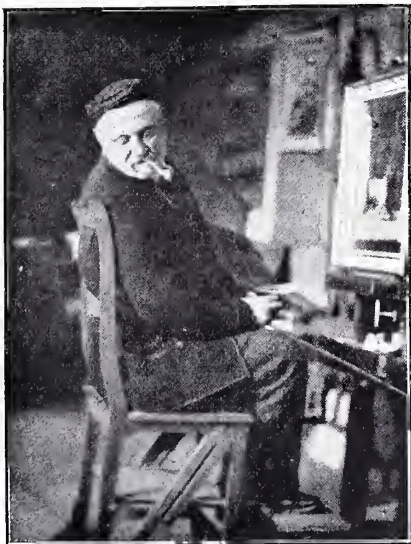
Di qui il diffondersi d'un senso critico migliorato, quindi più equo, che col tempo potrà rendere meno generali e frequenti, certi stolidi amori per opere brutte o insipide, certe inqualificabili avversioni e maldicenze contro opere seriamente pensate ed eseguite, quindi meritevoli, almeno, di rispetto.

*
* *

Venendo ora a parlare dell'esposizione di opere complete, studi, bozzetti e disegni, del compianto Giambattista Quadrone, la quale nello scorso dicembre, in Torino, venne ordinata e aperta al pubblico per opera d'un piccolo gruppo di intimi amici del defunto, essa benchè non contenesse che un terzo all'incirca della reale somma dei lavori eseguiti da lui, in poco meno che quarant'anni di vita artistica, perchè la Commissione non potè raccogliere moltissime opere disperse all'estero, e in parecchie città d'Italia; pur nondimeno assume un particolare interesse dalla presenza di parecchi lavori preparatorî che l'autore, vivendo, teneva gelosamente nascosti nel suo studio e specialmente delle manifestazioni di un nuovo modo d'atteggiarsi e agire del suo ingegno superiore, le quali egli, in parte andava abbozzando, in parte aveva espresso in modo quasi completo, proprio pochi giorni prima che una malattia insidiosa spegnesse quella nobile esistenza (23 novembre 1898). A parte ciò, malgrado la forzosa incompletezza sua, la mostra Quadroniana è riuscita tale da far comprendere anche a quelli che finora poco o nulla sanno e hanno visto delle opere di Giambattista Quadrone, che con questo modesto e, direi, silenzioso lavoratore è scomparso un gran signore dell'arte. Fortunatamente si poterono raccogliere tanti e così capitali elementi dei diversi periodi della sua luminosa carriera, che non è impossibile il poterla quasi totalmente ricostrurre, su di essi e su pochi altri elementi, senza gravi e troppo sensibili lacune. E l'opera sua, che, lui vivente, pur essendo dispersa, fu da artisti, critici, buongustai di tutte le nazioni, osservata, studiata, discussa, ammirata, parte a parte, come le faccie disgiunte di un mirabile poliedro ideale; ora, radunata almeno in parte, rifulge maggiormente; concentrandosi nella sintesi di un' impressione intensamente comprensiva, le efficienze estetico-morali di qualità, le quali per la necessità delle cose, nello sperdersi commerciale delle opere non si erano potute negli anni scorsi che accertare e ammirare separate.

GIAMBATTISTA QUADRONE.

*
* *

Natura forte e serena, Giambattista Quadrone (nato a Mondovì il 5 gennaio 1844), quantunque nei primi anni della sua carriera avesse dovuto durare in lunghe e dolorose soste, e ciò malgrado il continuo appoggio, gli amorevoli conforti della famiglia sua, agiata, provvida, affet-

[1] Crediamo utili alla storia intima dell'arte le diffuse notizie sui *metodi* e sulle *tecniche* usate da ciascun artista di grido nel produrre le opere da cui ebbe fama nel tempo. Abbiamo per questo motivo dato posto per intero al presente lavoro del signor Barbavara — non ostante la sua lunghezza — certo sproporzionata all'argomento e allo spazio per noi disponibile.

N. della Direzione.

tuosa; riuscito alla fin fine trionfatore non solo nell'angusta scena delle gare scolastiche, ma nel vastissimo campo della vita e dell'arte contemporanea, non serbava nella faccia aperta, florida e non di rado sorridente; nella persona che, tranne negli ultimi giorni di sua vita, angosciati dal male che lo trasse alla tomba, portò sempre eretta, nonostante il peso della precoce pinguedine, traccia alcuna delle amarezze antiche, procurategli dagli ingiusti ostacoli che bizze meschine di paladini di scuole contrarie avevano frapposto ai suoi primi passi nel cammino di per sè stesso già arduo dell'arte.

L'amore dell' arte si manifestò, in lui, precocemente. « Passai la gioventù in parecchi collegi — scriveva egli pochi giorni prima di morire a Onorato Roux che l'aveva più volte richiesto di fornirgli dei cenni autobiografici — facendo pochi progressi negli studi, intento sempre a scarabocchiare sui libri e sui quinterni ».

Nel 1859, allievo quindicenne del collegio di S. Giuseppe in Torino, si affermava valente nelle modeste prove delle scuole serali di disegno, ritraendo in *facsimile* una stampa che rappresentava un cane da caccia. Nel 1860 ripetè con successo la prova, copiando altre due stampe rappresentanti: l'una, un gentiluomo crociato e un frate procedenti a cavallo l'uno a fianco dell'altro, e l'altra un moro su un cammello. In quelle opere di adolescente nessuna qualità traspare di quelle ch' ei manifestò dappoi, all'infuori di quello scrupolo, qualche volta persino eccessivo, della precisione, che contribuì tanto a rendere spiccatissima nello stile, e riconoscibile a colpo d'occhio, la massima parte delle cose sue. E un'altra cosa è pure notevole in quei saggi giovanili: che cioè ritraggano, il primo un cane da caccia, gli altri dei costumi storici con animali e rientrano quindi già in quegli ordini di soggetti che occuparono tanti anni della sua attività di artista. Onde è lecito domandarsi se non piuttosto che il criterio dell'insegnante abbia invece ricorso a quei temi, la simpatia dell'allievo, e se il perdurare di quelle simpatie giovanili non sia stato il vero punto di partenza di tutto un indirizzo nella elezione delle fonti di motivi per la sua produzione pittorica.

*
* *

Entrato poi nell'Accademia Albertina, vi seguì con docilità e con assiduità grandissime tutti i corsi dei programmi di studi, non rifiutandosi alle materie più aride e più ingrate, e ciò perchè egli, avvezzatosi di buon' ora a considerare la vita, l'arte, la carriera da un punto di vista molto positivo, voleva che la sua pratica e la sua propria intellettualità artistica fossero costituite non sulle malferme basi di nozioni empiriche incerte e isolate, ma su quelle solide di un completo corpo di dottrine scientifiche, organicamente costituito. In quell' accademia ebbe per primo maestro (di disegno) Enrico Gamba, forte e nobile disegnatore, che in scuola e con lezioni particolari che gli dava nello studio, coltivò quello scrupolo che egli aveva per così dire innato, di rendere esattamente le forme degli oggetti.

In seguito l' insegnamento del bolognese Gaetano Ferri — che allora nell' accademia era professore di pittura, e nelle opere sue come nelle lezioni dava prove continue di molto ed elevato sentimento, e di dottrina estesa e profonda — favorì quelle virtuose tendenze dello studioso e riflessivo allievo. Fece anzi per lui qualcosa di più; gli diede uno studio a parte perchè potesse lavorare con più profitto che non in mezzo ai compagni, il cui consorzio disturbava il giovane artista e lo impediva di lavorare serenamente. Però, come del resto voleva la moda del tempo, indirizzò l' attività del giovane ai temi storici e romantici, che a vero dire non erano molto adatti al fondo positivo dello spirito del Quadrone.

Di qui ne venne, che benchè questi mettesse nel trattare quei temi tutta l'anima, e per essere più precisi, molta abilità e sapere, tuttavia anche quando volle trattarli fuori di scuola, non riuscì mai a esprimere attraverso ad essi completamente e robustamente la propria personalità. E benchè, a parte questo, in quei tentativi impiegasse ed esprimesse molte solide e positive qualità, nondimeno quegli esordi, per quanto a qualunque giudice non indebitamente prevenuto dovessero sembrare promettenti, non procurarono al loro autore alcuna di quelle legittime soddisfazioni che il buon volere e l'ingegno dimostrativi, in tutt'altro ambiente gli avrebbero procurato.

Il *Vittor Pisani in carcere* (1863), l'*Amleto nel Cimiterio* (1866), la *Margherita* nel Faust (1867), benchè piene di qualità serie e convincenti e ispirate a un ordine di idee affatto conforme allo spirito di quei tempi, non ottennero di essere acquistate dalla Società Promotrice, siccome allora si soleva fare per le opere degli allievi dell'Accademia a titolo d'incoraggiamento.

Marco Calderini, in un magistrale studio sulla vita artistica del Quadrone, che fu certamente uno dei più attraenti e istruttivi articoli comparsi nella bella pubblicazione: *L'Arte all'Esposizione del 1898*, spiega il mistero della triennale dimenticanza, in cui furono lasciate quelle opere dalle Commissioni per gli acquisti col « prevalente favore accordato alla scuola del Gastaldi, mentre il Quadrone era nella scuola rivale del Ferri. »

A detta sempre del Calderini, la cosa sfiduciò talmente il giovane pittore, che questi « non guardò più a quei tre primi quadri cui non si era voluto badare e li abbandonò, li donò a modelli, li smarrì. » Malgrado ciò, il *Vittor Pisani* e la *Margherita* poterono ancora ritrovarsi e figurarono nella temporanea assemblea delle opere del valoroso artista.

*
* *

Ma le gare di scuole non impedirono che una bella volta i meriti dello studioso e intelligente giovinotto venissero finalmente riconosciuti, e con essi quelli dell'insegnamento del Ferri. E fu nell'anno 1868. Allora un grande quadro del nostro:

I Martiri, che ritrae la scena famosa del romanzo del Chateaubriand dell'esposizione dei cristiani alle belve del Circo, vinse il concorso di pittura delle due Scuole riunite del Gastaldi e del Ferri.

Ora a molti anni di distanza quel quadro si osserva ancora con interesse e non soltanto pei amor di raffronto colla maniera delle opere più recenti, ma per le qualità intrinseche. « Per dare solennità al gran momento che precedeva il martirio — così efficacemente riferisce e descrive il Calderini (op. cit.) — tutto nella sobria composizione concorreva con efficacia assoluta; fieri, pallidi, belli i martiri ; pauroso il guardiano e premuroso di mettersi in salvo, indimenticabile il suo moto per dissimularsi dietro la porta che apre alle belve con ansietà ; naturale e studiatissima l'evocazione degli elementi storico-archeologici: eloquente l'impressione di attesa feroce nel silenzio dell'ampio circo affollato. La tecnica era molto semplice, come pure la colorazione, cosichè anche oggi si può vedere senza disillusione quel primo saggio che non ha mutato quasi in nulla e dal quale l'artista è partito vittorioso, per proseguire una carriera feconda, ricca di alti meriti, di perfezionamenti e studi continui, proseguiti accentuando sempre più la ricerca, già speciale, fin dai primordii, della verità nei sentimenti. »

Probabilmente, se il Quadrone si fosse fermato a Torino, egli avrebbe, incoraggiato da quel primo successo, ricalcato colle scene storiche, le orme dei vecchi maestri accademici, sia pure con qualche novità di metodi e di intenzioni, e neppure nella pittura di costume avrebbe potuto raggiungere quella gustosa intimità di espressione che esclude ogni teatralità dalla composizione.

E' bensì pur vero che fin dal 1868, vale a dire nell'anno in cui esponeva il quadro dei *Martiri*, in cui la giustezza delle espressioni fisionomiche, l'ottimo disegno, il buono studio del chiaro-scuro ecc. non riescono a far dimenticare la convenzionalità della composizione, inscindibile del resto dal carattere scolastico del lavoro (già per altro più vicino alla dignità di vero quadro, che alla modesta condizione di semplice saggio di classe) e la estrema povertà del colore, il Quadrone cercava direttamente sul vero ispirazioni e suggerimenti che l'insegnamento dei professori non dava, e tentava la soluzione di problemi che i programmi delle scuole ufficiali d'arte non contemplano ; e in Valsalice, alla villa della Regina e altri luoghi presso Torino, affrontava

G. B. QUADRONE — « L'AGGUATO ».

G. B. QUADRONE — « UN GEOGRAFO ».
Quadro appartenente al sig. Cav. Antonio Abrate

le ardue delizie del paesaggio. Ma è pur anche vero che egli ancora non aveva accolto pienamente nell'animo quel senso di diffidenza aperto e spregiudicato contro gli assiomi e le idolatrie tradizionali della scuola, che doveva poi, svolgendosi con rapido progresso, trasformarlo completamente di romantico in realista. Allora il verismo suo si limitava tutt'al più, a non voler trovare gli elementi del quadro all'infuori del vero e non arrivava fino a pensare, cercare dentro il vero il tema del quadro stesso.

E difatti l'*Agguato* — che alla esposizione della Società Promotrice in Torino del 1869 figurò come l'opera più completa ed espressiva e meritamente fu acquistato dal Municipio perchè facesse parte della raccolta d'Arte Moderna del Museo Civico — conteneva svolti in modo più completo parte dei difetti e dei pregi, e insieme gli intendimenti espressi nel quadro: *I Martiri*. Il nostro pittore non andava ancora, a quell'epoca, oltre la composizione storica, intesa, immaginata come il finale di un dramma. Le fisionomie dei personaggi dell'*Agguato* sono piuttosto atteggiate alla smorfia di attori che recitano la loro parte, che modificate profondamente nei lineamenti, e con quella diversità per ciascuno che logicamente esigerebbe la mimica individuale di preoccupazioni e passioni così intense.

Ad ogni modo il quadro, così come è, presenta piuttosto i difetti del genere, come era allora inteso fra noi, e non già prove d'insufficienza intellettuale e tecnica che parte dall'artista. Questi non poteva, data l'educazione artistica che aveva ricevuto, l'ambiente in cui era vissuto, fare di più che mettere in opera tutte le risorse di cui era suscettibile un tal genere di pittura trattato secondo volevano le esigenze del tempo e del luogo.

* * *

Giambattista Quadrone, non era e non fu mai l'uomo da dormir sugli allori dopo il trionfo. Per questo progredì costantemente, e dopo il successo un poco più che scolastico del quadro: *I Martiri*, lavorò e studiò tanto da poter assurgere dal saggio accademico al quadro non squisito, ma nemmeno incompleto, nè tanto meno squilibrato dell'*Agguato*, che ispirava a Federico Pugno una predizione sull'avvenire del Quadrone, che i fatti chiarirono verace. Suonavano i caldi e sinceri osanna del Pugno e di Giovanni Camerana, attorno al giovane autore uscito da poco dall' accademia e divenuto di un colpo un pittore alla moda, un artista celebre. Ma egli, per fortuna sua, cauto sempre nell'agire come nel pensare, si sforzava a non esser punto sensibile alle gradevoli cavatine di quelle sirene di buon conto. E guai se avesse allora dato ascolto a qualcuno, anche all'amico suo più sincero. Costui gli avrebbe detto: « tira dritto per la via di cui hai percorso trionfalmente le prime tappe. » Egli invece, operoso, ardente, ma diffidente persino dei proprii entusiasmi; quindi tenace nel promettere anche a sè stesso non più di quanto fosse realmente sicuro di poter presto dare; molto indeciso, per il prevalere di un temperamento critico non ancora reso sicuro nel proprio lavoro d'investigazione, di scelta, di coordinamento, da quella cultura intensamente nutritiva, corroborante vivificatrice, che solo la conoscenza diretta di molti fatti, e di molti caratteri umani, il vivere in larghi e intensi centri intellettuali, riescono a dare, e non la sola scuola e i libri, non sapeva come orientarsi. Negli studi di paese, che andava facendo alle porte di Torino, pur avendo tutta la buona volontà di far della pittura razionale come metodo e ingenua, quanto all'espressione, ei non sapeva sottrarsi alle reminiscenze dei paesisti Piemontesi di quell'epoca, fra gli altri del Beccaria, non decidendosi mai fra uno studio e l'altro ad accentuare una preferenza, nè d'altra parte sapendo sottrarsi del tutto a ogni influenza di maniere, d'altro lato, parzialmente estranee al suo modo di sentire e di riflettere il vero.

Questo stato di cose avrebbe potuto produrre condizioni molto nocevoli per l'avvenire artistico del Quadrone, se egli si fosse dedicato più specialmente al paesaggio. Ma in fatto di soggetti con figure non lo perseguitava nessuna ineluttabilità di precedenti. Anzi, una particolare circostanza, l'andazzo, cioè, che aveva preso da qualche tempo, di trasformare, con traslochi di mobili e paraventi, l'ambiente del suo studio, e di travestire i modelli, lo salvava dall'indecisione cronica, e gli indicava una norma di condotta e un catalogo di temi. « Istintivamente, senza deliberato proposito — scrive il Calderini (op.

cit.) — dopo il tentativo di soggetti storici grandi, restando ancor fedele all'elemento pittoresco dei costumi storici, venne egli a comporre scene dal 1600 in giù, con personaggi e fatti cui non affibbiava nomi e date sonanti, ma nei quali si evocava tanto più facilmente lo svolgersi della vita antica. »

E questo con un procedimento molto semplice: travestendo le scene della vita comune, perchè l'*animale uomo* è sempre lo stesso in fondo, qualunque si sia il fondo d'architetture su cui si proietti la sua immagine, panneggi egli le sue membra nella toga Romana o nel lucco medioevale, o le modelli sotto la maglia sapientemente imbottita o le infagotti sotto gli antiestetici prodotti della sartoria moderna.

* * *

Conosciuto il procedimento, e sapendo la natura riflessiva dello spirito del Quadrone, riesce facile il comprendere come la predilezione che si andava in lui acuendo per i soggetti di costume — entro piccole tele, con personaggi alti un palmo — con felice fatalità lo avviasse a un' interpretazione più intima degli ambienti. — Purtroppo di quadri di quell'epoca l'attuale esposizione postuma offre ben pochi saggi, ma in compenso parecchi studi preparatorî e bozzetti. E in alcuni di questi si notano: una certa briosa disinvoltura di tocco, un modo di accennare le note più salienti di colore — pieno di ardimento e di ingenuità — che fa pensare al Fortuny, e che nelle opere più elaborate — specialmente del secondo e terzo periodo della sua carriera artistica — non ricompariranno più che a sbalzi. E sebbene fra i lavori esposti alla *postuma* si osservasse uno studio di testa, il quale sembra ispirato al modo di concepire e di dipingere proprio dell'insigne Andrea Gastaldi, e in alcune bozze di composizioni storiche — del primo periodo — specialmente nel modo di atteggiare le figure e di organizzare l'insieme — si avverta l'influenza di un altro illustre maestro, il cui studio, come ho detto in principio, il Quadrone ebbe pure a frequentare — intendo dire Enrico Gamba — pittore di forti ispirazioni romantiche, che sapeva tradurre e far campeggiare nell'ampiezza di ardite ed eloquenti concezioni decorative; pur nondimeno l'ingegno del nostro, in quella ancora incerta primavera, dell'espansione dalla gabbia della scuola, agli arbitrii e alle grandi responsabilità della vita libera, già propendeva a eleggere, come campo d'azione, la combinazione di linee e di colori, inesauribile, di cui è suscettiva quella fonte ricchissima di motivi novellistici e pittorici che è la vita dei secoli scorsi. Un anno prima che venisse alla luce quella grande rivelazione di un temperamento artistico eccezionale, che (malgrado certe mende, di cui si ha a dire più grazie ai tempi, che a far responsale l'autore) è giusto riconoscere nel quadro: *L'Agguato*, il Quadrone aveva già presentato alla solita Esposizione della Promotrice, un piccolo dipinto: il *Gentiluomo musico* (il primo quadro, che egli vendette), che, malgrado le nessune pretese,

G. B. QUADRONE — « PER UN DENTE ».

era eseguito con quella serrata precisione di disegno e di tocco propria dei migliori *petits maîtres* Fiamminghi. Quel quadretto fu il primo anello di una lunga serie di lavori condotti con rara coerenza di metodi e di aspirazioni affini e fu pure forse la prima opera, nella quale il Quadrone abbia interpretato un tema perfettamente adatto al proprio spirito. Ed era pure quel quadretto il documento del lungo studio coscienzioso, intelligente, fatto dal Quadrone sugli antichi, specialmente sui migliori capi della ricchissima raccolta di Fiamminghi della Pinacoteca Regia di Torino.

* * *

Il grande successo avuto col quadro *L'Agguato* imponeva al Quadrone di non più a lungo barcamenarsi, fra le diverse scuole di pittura, come dal più al meno aveva fatto fin'allora. Egli, che si sentiva oramai cresciuto in forze e capace d'un atto di elezione dei più gravi e difficili, decise, per sottrarsi a ogni influenza di scuole e personalità paesane, subendo le quali l'originalità del suo temperamento avrebbe corso pericolo di sciuparsi, e anche allo scopo di estendere il campo delle cognizioni e delle idee, decise, dico, di recarsi a completare la propria educazione artistica in qualche grande centro internazionale.

Fu gran ventura per lui l'essersi rifiutato di andare a Roma, dove volevano che andasse i maestri e i colleghi più devoti alle tradizioni accademiche; a Roma, dove non gli esempi magnifici dei classici,

ma i pittori vecchi e giovani che romanticheggiavano a gran forza, illudendosi di ispirarsi agli antichi, lo avrebbero forse indotto a tornare al suo primo punto di partenza, che giudiziosamente aveva come dimenticato: a fare cioè un'arte letteraria in cui le qualità sue di novelliere e di descrittore e l'indole realista della sua fantasia non avrebbero più potuto esprimersi in modo logico, completo e luminoso.

Invece andò a Parigi. A Parigi, dove in una apparente anarchia, una grande varietà di scuole, e una quantità di talenti isolati o ribelli, o l'uno e l'altro assieme, alle prese col gusto e coi capricci del pubblico, la facevano a chi meglio riusciva a tentarlo, a sedurlo, avvincerlo, con temi, metodi, abilità, espedienti nuovi.

*
* *

In Parigi, però, il Quadrone, il quale col crescere degli anni e della esperienza aveva pure rafforzato le facoltà critiche del proprio talento e aveva ad esse conquistato un carattere di piena consapevolezza, non stette a ondeggiare fra le diverse tendenze. E al contrario, nel visitare le pinacoteche, le esposizioni, le botteghe d'oggetti d'arte, gli studi dei pittori più illustri della Metropoli francese, studiò, osservò, giudicò e talvolta anche ammirò e amò. E in mezzo a tante e fra loro diversissime espressioni di scuole, talenti, intendimenti e affini e opposti, sopratutto cercò di scoprire e di comprendere i segreti specialmente tecnici delle varie maniere. Ma non si piegò a imitazioni dirette, e si limitò a far frutto di quanto nel grandioso repertorio dei molteplici metodi di ideazione e di esecuzione poteva aiutarlo a esprimere e mettere in piena azione il proprio temperamento. Era dunque tutta una riforma della propria autodidattica che egli attuava e in senso rigidamente sperimentale. Purtroppo la guerra del 1870 e gli orrori dell'assedio costrinsero il Quadrone a lasciare Parigi e a sospendere quell'utilissimo lavoro d'esame, di confronti e di esperienze, attraverso il quale la tecnica e le qualità concettuali sue andavano sempre più arrobustendosi e affinandosi; la sua coscienza artistica andava facendosi sempre più gagliarda e autonoma e la sua fantasia rendendosi meno impressionabile alle cifre delle diverse maniere pittoriche; quindi più atta a ricevere docilmente e ingenuamente le impressioni del vero.

*
* *

Ad ogni modo il soggiorno di Parigi non era stato invano per lui, che — quasi avesse previsto profeticamente l'eccessiva brevità forzosa di esso, col rinunciare coraggiosamente a parte di quelle gioie dei sensi, in Parigi specialmente attraenti, per la parvenza che là si sa dare di novità e di eleganza a cose vecchie e banali, col respingere da sè ogni sorta di quei piacevoli perditempi, che lasciano come strascico la stanchezza e la svogliatezza del lavoro — aveva dato all'educazione di sè stesso, come artista, un carattere di straordinaria intensità.

Questo *surmenage* intellettuale, in grazia della forte costituzione fisica e mentale del nostro artista, non gli produsse che dei vantaggi; e non lasciò nel suo organismo traccia alcuna nè di debolezza, nè di stanchezza. E quando, dopo un breve soggiorno a Mondovì Breo, fra i congiunti, decise di stabilirsi definitivamente a Torino, egli aveva conquistato oramai quella suprema unità dello stile che comprende in sè, elevandole, tutte le caratteristiche della produzione di un artista, il quale sia capace di lasciare nell'opera propria una traccia larga e profonda della propria personalità. Quindi innanzi ogni opera del Quadrone dovrà avere una fisionomia bene determinata, tipica anzi e incisiva, espressa così nella scelta dei soggetti, che nel modo di concepirli, e di materialmente tradurli nella creazione definitiva del quadro.

Appena giunto a Torino, dopo il fortunato intermezzo Parigino, egli espose alla Promotrice un quadretto: *In riposo*, che rappresentava un gentiluomo del 600, nell'atto che deposto il liuto accarezza un magnifico levriero. Era come un saggio per i suoi concittadini di quello che aveva imparato e fatto a Parigi. E parve perfetto di disegno, giusto e finissimo di intonazione, dipinto accuratamente anche nell'ultimo degli accessorii; piacque insomma molto, così al pubblico, che agli artisti, che ai critici, uno dei quali nell'albo della Promotrice paragonò quel lavoro a un Mieritz e a un Mietzu. E difatti è una delle opere in cui il Quadrone, nella pennellata data con precisione quasi tormentata, nella carezzosa delicatezza dei tocchi di compimento, rammenta maggiormente i quadrettisti di genere, della scuola di Leyda, della seconda metà del secolo XVII.

Benchè confortato di quell'accoglienza cordiale, Giambattista Quadrone non espose però dopo d'allora molti quadri alla Promotrice. Espose cioè nel 1871: *In tempo di pace*, un *ritratto* e un terzo quadro, *Il Giullare* (appartenente al Conte Senatore Felice Rignon), notevole per il contrasto impressionante fra l'antipatica espressione di falsità, la impronta di decadenza morale che si osservano nel viso del protagonista e l'aspetto mite e leale dei cani che lo circondano. Nel 1872 mandò un quadro d'ambiente: *Bottega*, nel quale lo scrupolo inventariale parve a taluno alquanto eccessivo e pedantesco, ma a detta anche dei critici più severi apparve pure altrettanto evidente, se non più che in altre opere sue, la capacità del Quadrone di esprimere con sincerità, evidenza e grazia qualunque guazzabuglio d'oggetti varii di forma e di colore. Nel 1875 espose: *A quattr'occhi*. Poi, fino all'esposizione generale del 1880 non mandò più cose sue ad esposizioni Torinesi.

Mandava invece fuori Torino, fuori Piemonte, fuori d'Italia, collocando le opere sue, che andavano sempre facendosi più ricercate, presso negozianti di Trieste e di Londra e presso l'intelligentissimo Goupil, di Parigi. Ricordando e componendo, a gran forza, egli fece, nel giro di un decennio, ininterrottamente, passare davanti al pubblico delle grandi

Esposizioni d'Italia e dell'estero, una meravigliosa lanterna magica di tipi e di scene della vita d'altri tempi.

*
* *

In qual modo riusciva a rievocare con tanta efficacia, con quella completa verosimiglianza, che è stata il segreto della grandezza della sua fama come pittore di costumi, ambienti e figure di società da gran tempo scese negli apogei della storia e dell'archeologia? A quanto dicono coloro che lo frequentarono molto, egli, ammanciando in quel museo di vecchi stili e vecchie mode che aveva costituito nel suo studio, dove in un disordine meraviglioso accadeva spesso di vedere appaiate delle cose che han meno l'abitudine di stare insieme, — per esempio una porpora cardinalizia su una stia da polli, — sceglieva quel tanto che bastava a costituire lo scenario del suo quadro in via provvisoria; poi, a guisa di un macchinista da teatro, con chiodi e cordicelle, tirando su arazzi, spostando mobili, stabiliva un angolo di ordine transitorio nel regno del disordine permanente e *necessario* del suo studio; un frammento di mondo costituito dentro il caos. Un po' l'ampia stanza, un po' il grande terrazzo annesso, cambiavano così volta volta di fisionomia col mutarsi degli sfondi a seconda delle esigenze dei soggetti, col succedervisi dentro di mobili, stoviglie, armature, costumi, individui diversi, elementi tutti indispensabili a ricostituire in parte quella vita, metà di realtà, metà di fantasia, che solo un intelletto fortemente costruttivo e integrativo come quello del Quadrone, giovandosi di tali elementi, poteva riuscire a riaffacciare nel nostro mondo, completa, respirante, parlante, piena di seduzioni.

Dopo aver costrutto, diremo così, lo scheletro di una scena, il nostro artista, rovistando ancora nell'emporio di cianfrusaglie, che aveva radunato nello studio, compiva nei particolari la verosimiglianza dell'ambiente e passando sopra con coraggio a certe considerazioni di economia casalinga, per quello scrupolo onestissimo che aveva di non fare un'ette che non fosse materialmente nel vero, si rimetteva bravamente, per quello che mancava, al parrucchiere, al calzolaio, al quale era capacissimo di commettere degli stivaloni alla spagnuola da 80 lire il paio, al sarto, che gli portavano alle volte delle note parecchio salate, di molte centinaia di franchi per interi costumi di seta pei modelli, per vesti di raso e di broccato che dovevano servire a trasformare delle ragazze del Rubatto (il luogo di Torino che fornisce il maggior contingente di modelle), figliuole di pescatori e fruttivendoli, in altrettante marchese e contessine.

Ma tutto questo non bastava. Mancava il soffio della vita in quella ricostruzione archeologica paziente ed erudita, in quella industriosa architettura di adattamenti scenografici. Ma a questo provvedeva lui, il Nume di quel piccolo mondo forzatamente incompleto, e anche, se si bada, un po' grottesco nelle sue origini. Avvivava cioè ogni cosa col fascino d'un colorito di rado smagliante, ma sempre qualitativamente bene caratterizzato, distinto ed espressivo e sopratutto colle taumaturgiche risorse di una fantasia inesauribilmente provvida e arguta.

In tal modo l'opera, sebbene elaborata da prin-

G. B. QUADRONE — « IL GIUDIZIO DI PARIDE ».

cipio con procedimenti un po' farmaceutici, i quali forzatamente imparentavano degli elementi che, per quanto affini, non erano forse stati mai assieme nella realtà del lontano loro passato funzionale, veniva a fondersi nel crogiuolo ideale della sintesi perfetta di una concezione prettamente personale robustamente pensata o sognata. L'occhio fisiologicamente perfetto dell'artista, la consumata esperienza di costui, divenuta completa e organica dottrina pel lungo ripetersi attraverso l'igienico filtro intellettuale di continue ininterrotte prove; il sapere storico e archeologico costituitosi non meno sui libri, che presso i monumenti e le opere d'arte, riempivano le deficienze inevitabili della baracca costrutta ingegnosamente in un angolo dello studio.

* * *

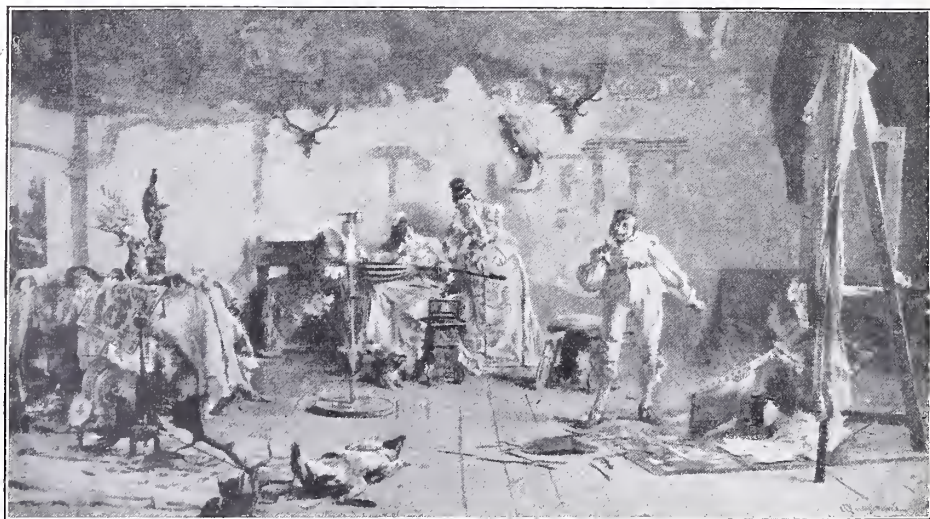
Dopo quello che ho fin qui riferito, è per lo meno superfluo il notare che giammai il Quadrone si permise la brutta licenza di fare o completare i fondi di sua testa, di stabilire scenari dipinti di campagne o prospettive architettoniche entro lo studio, o di far della campagna senza averla davanti o non avendo per lo meno davanti un bozzetto diligente dal vero; di fare degli effetti di aria aperta stando tappato in casa.

Egli collocò sempre il modello nel reale ambiente materiale del soggetto, e a questo modo ottenne il perfetto equilibrio nel chiaroscuro, che egli aveva imparato a considerare come la base indispensabile di una perfetta armonia dei toni cromatici, come la condizione essenziale della dignità estetica della logicità di un quadro. Queste sue convinzioni egli ebbe la soddisfazione di veder divise in Parigi dai principi della pittura contemporanea, fra gli altri dal Meissonier. Nè allora potè, io credo, non sentire n cuore il legittimo orgoglio di essere arrivato a ntuire, a comprendere una simile verità, colle sole proprie forze, studiando nelle pinacoteche le opere migliori degli ambientisti olandesi e fiamminghi, e dal vero nello studio e nell' aperta campagna.

* * *

Ma non per questo solo carattere della razionalità nelle condizioni di ambiente si distingue l'opera del Quadrone da quella della maggior parte dei suoi compatrioti e contemporanei pittori generisti e di costume, ma per l'espressione non vaga, non generica, e al contrario caratteristica, propria ai momenti morali rappresentati, all'indole dei suoi personaggi, che egli sempre si studiò di dare alle figure dei suoi quadri. Per questo le sue scenette di costume non interessano soltanto per una ben riuscita gustosa amalgama delle diverse note di colore, ma anche perchè ogni figura vi agisce, vi pensa, come: dirò usando di una frase felice del Calderini (v. op. cit.) « come l'indole e la condizione sua la portano precisamente a fare e ad esprimere ».

Questo prezioso intuito psicologico, portò il Quadrone a saper esprimere in modo giusto, e con vivacità, certi contrasti morali, a saperne trarre un largo partito di comicità e di effetti pittoreschi. Vedasi, per esempio, nel quadro *Un pittore nel suo studio* quanto maggior risalto diano all'espressione di corruccio dell'artista, perchè il ritratto non gli è venuto bene, le risate schernitrici delle due belle ragazze burlone. E come è bene espresso nella tela *Il Buffone*, il divario tra la finta allegria del piacevolone di mestiere e quella grassa, cordiale, quasi ingenua del fratacchione ben pasciuto e che ha bevuto meglio!

Il gioco dei contrasti, poi, assume una punta sottile e vigorosa di ironia in quella splendida creazione che è il *Giudizio di Paride*, dove si osserva — e non senza stupore la prima volta — un pittore gobbetto, nell' atto di offrire una rosa alla

G. B. QUADRONE — « UN PITTORE NEL SUO STUDIO ».

G. B. QUADRONE — « IL BUFFONE ».

più grossolana, triviale e meno giovane di tre modelle ignude. Evidentemente quel mariuolo di Apelle contraffatto o mette in azione una satira atroce, esponendo una delle ragazze in berlina alle altre due, a costo di far ridere alle sue spalle tutte e tre, oppure alla barba dell' estetica, commosso all'aspetto promettente di certe naturali dovizie, fa una gentilezza che non è disinteressata.

Questa fantasia gioconda, rafforzata da un'osservazione finissima, sottile, dalla quale zampilla la satira arguta e da un'esecuzione squisita, costituiva all' Eposizione generale di Torino del 1880, con una dozzina o poco più di altre opere, l'Olimpo pittorico, il *salon carré* ideale, della più gloriosa rassegna dei prodotti dell'arte italiana di quest'ultimo trentennio, e acquistata allora o poco dopo dal Pisani di Firenze, è tanto apprezzata da chi la possiede, che, vivo l'autore, non era disposto a cedere il quadro a meno di 18,000 lire, e ora, mi han detto, ne domandi molto di più. V'è bene chi trova che il quadro manca di unità, che la figura del gobbetto protagonista è un po' rigida, e non si impone abbastanza allo sguardo dell'osservatore. Ma in compenso, all'estrema destra di chi guarda, accanto a una vecchia stampa ritratta con una precisione che arriva all'identificazione col vero in proporzioni ridotte, oh! come risalta bene, trionfalmente quella coppia, elegante, voluttuosa delle due modelle più leggiadre: così graziose, vive, carnose, che non si finirebbe mai di ammirarle; sorgenti, come Venere dalla spuma del mare, da un lusso di panneggiamenti disposti in belle pieghe e dipinte con un gusto e una scienza da grande maestro e atteggiate e raggruppate con tanta dignità, con tanta gentilezza di pose, che queste sembran pensate da un Rubens, o da Jordaens, nei loro momenti migliori.

Purtroppo il Quadrone trattò molto raramente il nudo, benchè sapesse renderlo sulla tela fresco, carnoso, palpitante: e ne abbiamo una prova nelle *modelle* del *Giudizio di Paride*, negli studi che fece per questo quadro, nel quadretto: *La Modellina* (prop. Cav. Andrea Abrate); notevole questo ultimo per l'abilità dimostratavi dal pittore col concentrare tutto l' interesse sulla figura della protagonista, senza per altro sciupar nulla dei particolari, dell' ambiente, senza lasciar niente di sottinteso nello sfondo. Anche lo tentò raramente il ritratto, quantunque, siccome è dimostrato dai pochi saggi del genere eseguiti da lui, già esposti alla *Postuma* (fra cui notevoli in special modo quelli del padre del Comm. Leone Fontana e della madre del grande patriota, scienziato e finanziere Quintino Sella), sapesse rendere con meravigliosa esattezza le fisionomie, raccoglierne ed esprimerne tutta l'espressione morale e l'interesse pittorico di cui i modelli erano suscettibili, con tanta larghezza e nobiltà contornando e dipingendo da riuscir a dare, entro i brevi confini di una piccioletta tela, l'illusione di un ritratto grande.

* * *

Dopo il successo del *Giudizio di Paride* e degli altri quadri che aveva mandato alla grande Esposizione del 1880, cioè: *Un pittore nel suo studio*, *Un naturalista* e *Dopo la rappresentazione*, il Quadrone fu addirittura assediato dai negozianti, che avrebbero voluto che ei continuasse, in perpetuo, vita natural durante, nella solita produzione di quadri a base di costumi antichi, *magari con qualche chitarra* per facilitare lo smercio, e il Pisani anzi volle

e ottenne che per un biennio lavorasse soltanto per lui a lautissimi patti, sulla base (così mi dice un tale che a quell'epoca s'interessava molto dei retroscena dell'arte), della tariffa di 1000 lire per ogni figura umana, 500 per ogni figura d'animale, qualunque si fossero il soggetto e il fondo del quadro. A quell' epoca insomma un Quadrone era quotato dalle 10 alle 20 mila lire e anche più. Ma al Quadrone, natura indipendente, la condizione che il Pisani gli aveva creata non gli garbava; anche perchè, credendo giunto il momento di variare del tutto gli obbiettivi della propria operosità artistica, sentiva il bisogno della più assoluta libertà. Perciò, offertogli dal Pisani di rinnovare il contratto alle stesse generose e sicure condizioni di prima, egli, con nobilissimo calcolo sacrificando il certo all'incerto, cioè la fortuna materiale garantita a un cambiamento di temi, a un nuovo periodo di studi e di faticose ricerche — da cui sperava uscissero come ringiovanite la propria individualità e la propria produzione — rifiutò senz'altro, con grandissimo stupore dell'offerente, e di moltissimi colleghi artisti, che di sotto l'aspetto un po' canonicale di lui, non sospettavano scoppiettasse vivace, tanta fiamma di fede e di entusiasmo giovanile per gli ideali dell'arte.

* * *

A decidere il Quadrone a dare un addio alla pittura di costumi del 600 e del 700, io suppongo abbia assai influito la sazietà che naturalmente dovette avere di quei temi — malgrado la varietà grandissima che poneva nella scelta e nella trattazione di essi — dopo un decennio e più di quasi esclusivo contatto con gente travestita in un costume di tutt'altre condizioni e tempi di quelli in cui realmente viveva. A seguire quell'ordine di temi del resto, non era stato indotto da simpatie romantiche per gli ambienti scomparsi e per l'arte pseudostorica, ancora in voga trent'anni fa, che pretendeva di rievocare a colpi di spatola o di pennello i grandi morti e i grandi fatti. Egli fu indirizzato invece a quei temi — come tanti altri pittori moderni, per esempio, fra i grandissimi, il Fortuny — dal desiderio di trovare nelle belle stoffe morbide e saviamente e squisitamente tessute e colorate, nelle belle sagome dei mobili di stile, nelle armi e nei gioielli luccicanti, nei toni dei marmi, delle pelli di animali, nel caratteristico taglio degli abiti delle mode fuori d'uso, occasione a trovar delle note squisite, impensate di colore, a svolgere motivi prospettici e di forma più interessanti ed eccezionali, di quanti sperasse trovarne rivolgendosi alle allora ritenute sciatte e monotone acconciature moderne, al volgare assetto della gran maggioranza degli alloggi popolani e borghesi.

Perciò, allorchè si accorse che era una superstizione come un'altra il supporre della mancanza di interesse di soggetti, di colore e di forma negli ambienti della vita moderna, senza troppo rimpianto diede un quasi completo addio a quello strano mondo, metà realtà, metà immaginazione, che aveva riempito quasi totalmente più che dodici anni della sua vita intellettuale.

* * *

Ponderato, come sempre, prima di prendere una grave decisione come questa, s'era già messo sottomano delle serie di temi ben definiti, per non correre il pericolo di venir confuso colla gran compagnia dei pittori del genere.

Egli voleva interessare ancora, e aveva preparato da tempo gli ordini di temi sufficienti a ottenere in mano sua tale risultato: la psicologia degli animali, la vita del cacciatore e del contadino prima in Piemonte, poi in Sardegna, e più tardi la vita dei saltimbanchi girovaghi, e finalmente un tema ciclico, che la morte gli tolse il tempo di rivelare.

* * *

Nel nuovo orientamento della sua laboriosità artistica fu un gran bene, che come prima gli era avvenuto per i soggetti di costume, che amava per l'occasione che gli davano di crearsi nel rimestare fra i *bricabrac* del suo studio delle belle ore di gioia per gli occhi, così ora amasse profondamente i nuovi ordini di temi pittorici, e non più per soli motivi estetici, ma altresì morali. Ed è per questo che nel terzo periodo della sua carriera la pittura del Quadrone acquista più di frequente espressioni sentimentali patetiche veramente profonde, alle quali egli prima quasi completamente l'aveva tenuta estranea.

Cacciatore di passione fin dalla prima giovinezza, e non per solo gusto di passeggiera distrazione;

G. B. QUADRONE — « STA PER PARTIRE ».
Quadro appartenente al sig. Cav. Antonio Abrate.

cultore invece della caccia come di un'arte, con tutto il disinteresse del dilettante e tutta la serietà di mezzi propria del professionista, Giambattista Quadrone, non potè a meno di amare molto i cani, i buoni, modesti, leali, intelligenti, zelanti suoi coadiutori. E difatti fin dai suoi primi lavori o *per riffe o per raffe* vediamo comparire dei cani anche dove l'argomento non lo esige, e questo per la sola e unica ragione che all'autore, il quale tutto il giorno se ne teneva qualcuno in sua compagnia, e in casa, e a spasso, e nello studio, sembrava, che nello stesso modo che la presenza dell'amico dell'uomo allietava a lui gli occhi e l'anima nella realtà della vita, così anche nei quadri non potesse che giovare. Perciò nel salotto del geografo in giubba ricamata e parrucca, vediamo due cagnolini in atto di urlare all'arrivo di un ipotetico visitatore, solo accennato dall'attitudine tutta curiosità e attenzione del personaggio. Un volpino dall'aspetto petulante accompagna nella sua gita l'entomologo del quadro: *Un naturalista*, e avendo nel musino l'espressione come di un punto interrogativo, assiste alla comica desolazione dello scienziato che si è lasciato sfuggire una magnifica farfalla. Un *bulldog* dall'aspetto feroce, osserva colla severità, quasi di un giudice, i lazzi del buffone nel quadro omonimo. E volendo potrei moltiplicare, ricordando altri quadri così della seconda maniera che della terza, le citazioni di atteggiamenti simili, quasi paralleli, di uomini e di animali cui un legame continuo di abitudini e di affetti, o nella realtà della vita o nel pensiero soltanto dell'autore, unisce insieme. Inoltre anche le poche acqueforti, che egli fece, tutte belle, simpatiche, per impeccabilità di disegno e di chiaroscuro, per l'espressività dell'intaglio, sono tutte di soggetti di cani e le due che furono pubblicate in numeri delle annate 1869 e 1870 della Rivista: *L'Arte in Italia* sono dei veri e propri ritratti di bracchi illustri per lunga e benemerita carriera, i quali hanno avuto l'onore (non più a vero dire insigne in quest'epoca di giornali sportivi) di essere biografati. E lo furono da un poeta forte e gentile che fa ora il Procuratore del Re [1].

*
* *

Finalmente, l'abbandono delle cianfrusaglie antiche per lo studio dei costumi e dei caratteri contemporanei lo avviò a servirsi dei cani non più come di comparse accessorie, ma come di attori necessari, e anche come di protagonisti di quadri.

Per tutte queste ragioni, nella collezione di disegni, di bozzetti, di quadri dell'esposizione postuma figurava una grande varietà di razze, di tipi canini: dal bracco paziente, leale.... e villano al *setter* altrettanto zelante e intelligente, ma più signorile; dal *bulldog* feroce e malinconico all'aggressivo, ma pauroso cane da pagliaio; dal vigoroso e intrepido bassotto al piccolo volpino di Pomerania, carezzoso e prepotente; dal barbone burliero, docilissimo, servizievole e affettuoso al can randagio, denutrito, sospettoso, desideroso di carezze e pronto alle morsicate, alla rivolta come alla più completa dedizione: il vero tipo di chi è ribelle perchè non ha potuto trovarsi un posto di servitore.... E tutti sono ritratti nelle loro caratteristiche fisiche e morali, in tutte le pose, in tutti gli atti della loro vita: alla corsa, in marcia, in attenzione, in riposo, al pasto, in rissa, in gioco, allegri, preoccupati, irritati, in tutti i modi insomma possibili e immaginabili e ritratti (si intuisce) coll'emozione affettuosa con cui un babbo che sappia tenere il pennello in mano farebbe il ritratto ai propri bimbi.

*
* *

Questa capacità, che egli possedeva, di rendere quegli animali così bene, gli veniva dalla dimestichezza che aveva coi suoi cani, non solo durante il periodo della caccia, ma in tutta l'annata, sicchè ben di rado si vedeva per le vie di Torino senza l'abituale corteo di tre o quattro cani: una guardia del corpo, fedelissima e incorruttibile, dalla quale non si separava che le rarissime volte che andava a far visite, o alle assemblee della Promotrice, della cui direzione fece parte parecchie volte e anche ultimamente, o al Circolo degli artisti. E la stessa muta gli occupava da padrona lo studio e l'ampia terrazza vicina, dove come in un cortile di cascinale vivevano beatamente e indisturbate alcune coppie di oche e di anitre. Qualcuno anzi della compagnia canina era anche ammesso in casa, e fra gli altri un cagnolino nero di Pomerania, che il compianto artista ritrasse le tante volte, quando isolato e quando attore di scenette piene di vita e di spirito, dove il

G. B. QUADRONE — « UN NATURALISTA ».
Quadro appartenente al sig. Cav. Antonio Abrate.

[1] Giovanni Camerana.

furfantello commette quasi sempre delle biricchinate. Per esempio, in *Primi dolori* (appartenente alla signora Maria Poma), un quadro che figurò all'ultima Esposizione Generale Italiana del 1898, il più paura che voglia di battersi; in *Troppa confidenza guasta riverenza* (appartenente al Conte Alberto Gazzelli di Rossana), eccolo, con una vera posa di cane padrone, seduto trionfalmente su un

G. B. QUADRONE — « GLI AMICI DELLA CUOCA ».
Con gentile permesso del sig. Cav. Edoardo di Sambuy.

biricchino, in compagnia d' un cucciolo dall'aspetto sornione, ha ridotto in pezzi e brandelli una bambola e niente affatto pentito della mala azione commessa, anzi, a quanto sembra, orgoglioso della compiuta impresa, guarda arditamente la padroncina che lo minaccia col piccolo pugno di bambina chiuso. In *Guerra imminente* (appartenente al Comm. Eugenio Pollone), lo stesso minuscolo e prepotente personaggio provoca a battaglia un micio che ha forse seggiolone, da cui ha bravamente sbattuto giù un cappello a tuba e una mazza.

In quest'ultimo quadretto il carattere morale del protagonista è intuito ed espresso così bene e così profondamente, da meritare all'opera di venir considerata non soltanto come un pezzo magistrale di pittura, ma come un vero e serio documento psicologico. Del resto molti altri cani dipinti dal Quadrone hanno un carattere di veri e propri ritratti.

Per esempio, in parecchi quadri compare la figura di un bracco che ha la fisionomia aperta e rassicurante di un bravo professionista esperto e intemerato. E la stessa espressione, ma coll'aggiunta d'un zinzinello di jattanza, l'ha un *Gordon-Setter* che il Quadrone ha ritratto le tante volte, e un ritrattino a olio, il quale è l'ultimo dipinto cui abbia posto mano il maestro, come a supremo documento che questo lavoro, e ciò è più stupefacente, egli lo seppe compiere per oltre dieci anni, senza alcun altro sussidio che la perfezione dell'apparecchio visivo, d'una ritentiva tenace più meravigliosa ancora, la quale immagazzinava e classificava in quel suo cervello solido e bene ordinato, non perdendone alcun particolare, i prodotti delle continue sue osservazioni.

G. B. QUADRONE — « L'EGOISTA ».
Quadro appartenente a S. A. il Duca d'Aosta — Fot. del sig. Alberto Grosso, pittore.

coll'arte e colla famiglia la caccia ha costituito la triade dei grandi amori della sua nobile esistenza di affetto e di lavoro. E chi infine può scordarsi, vistolo una sola volta, l'espressione di affetto degli attori del quadro *Gli amici*, un vero idillio di confidenza fra due cagnolini e un fanciullo?

La comodità di osservare comodamente in ogni ora del giorno la vita fisica e psichica de' suoi modelli a quattro zampe, gli aveva così dato modo di conoscere e di rendere tutte le caratteristiche della forma che appaiono attraverso le diverse fuggitive dei più vari e rapidi movimenti a esprimerne e a commentarne la significanza, la portata morale. E

Allorchè poi la fotografia istantanea venne a diffondersi fra noi, il Quadrone tranquillamente, da quell'uomo che egli era, che non aveva prevenzioni e superstizioni stupide, nè puritanismi assurdi per il capo che gli facessero respingere *a priori* e senza prima conoscerlo, discuterlo, sperimentarlo alcun oggetto o sistema vecchio o nuovo da cui potesse sperare qualche aiuto, qualche sollievo nelle sue fatiche, appunto alla fotografia istantanea talvolta ricorse o per controllare l'esattezza di certi movimenti che aveva ritratti a colpo d'occhio, e anche per sollevarsi da quel continuo sforzo di interrogarsi la memoria, e di trattenere in essa l'imma-

G. B. QUADRONE — « NELLA VAUDA DI S. MAURIZIO ».
Quadro appartenente al sig. Carlo Grosso — Fot. dello Studio di riprod. artist. del Cav. Edoardo di Sambuy.

gine dei fatti fugaci: fatica in cui durava da anni e la quale alle volte finiva per sembrare anche a lui uno sforzo. Ma pur ammettendo tutto questo, chi ha conosciuto bene il povero Quadrone deve anche riconoscere che la fotografia istantanea non figurò mai nel repertorio dei mezzi di cui si serviva per riflettere genuinamente il vero, come un espediente indispensabile. E difatti il modo suo di trattare la forma e il chiaroscuro prima del volgarizzarsi di quella invenzione non appare meno preciso e senza misteri di quello che si osservi nelle opere sue più recenti. Nè dopo perdette in movimento e vivacità. Piuttosto è giusto ammettere che queste due qualità trovansi espresse meglio nei cartoni che nelle opere definitive. Nè di questo fenomeno è difficile lo scoprir la ragione: il nostro artista, scettico e incontentabile sempre davanti alle opere sue, fino a rimproverare sinceramente degli amici, anche quelli che sapeva più schietti, perchè non gli volevan dire i difetti de' suoi dipinti, fino a non sdegnarsi per le critiche, anche ingiuste, serrava alla fine, alle volte, a furia di ritoccare, talmente la forma, da rendere, più che un movimento, l'ultima fase di esso. Ciò non gli accadeva nelle preparazioni a bitume, di cui magnifici saggi ha esposto la famiglia, nelle quali, benchè condotte con la serietà d'intenzioni e di mezzi, che molti altri meno forti e meno scrupolosi di lui sarebbero stati troppo felici di esprimere nel quadro definitivo, ei lasciava che il contorno leggermente sfumasse, benchè tuttavia procurasse di tenersi lontanissimo dall'indeterminatezza e dalle reticenze. E inoltre rendeva in quelle preparazioni in modo così giusto il chiaroscuro, da permettere agli occhi bene educati a leggere nel vero, di godere in esse non solo tutta la squisita poesia della scala dei valori rappresentata in modo assolutamente esatto, ma di arrivare a concepire davanti ad esse l'idea parallela del quadro, risonante delle note di colore.

* * *

Tornando ai soggetti della vita canina, è certo che, o da essi allo studio della vita dei cacciatori, e quindi a quello della vita campagnuola, o per via inversa, da codesto a quelli, egli si trovò portato, per lo spontaneo gioco dell'associazione delle idee.

In una stanza di osteria, colle pareti scialbe di una tinterella a base di calce, un ambiente insomma di per sè non brillante nè attraente dal lato del colore, ma fatto interessante della varietà dei tipi, degli episodi e degli oggetti, egli fece passare tutta una serie di avvenimenti della vita degli avventurosi e degli umili.

Ecco quindi: in *Fortune diverse* (appartenente al Dott. Cav. Ferdinando Battistini) la musoneria e l'invidia dei cacciatori a carniere vuoto che dal tavolo dell'osteria contemplano il ricco bottino di caccia dei loro vicini; la *Refezione dei Cacciatori* (appartenente al Comm. Eugenio Pollone); il *Pranzo democratico* (appartenente al Cav. Emanuel Capriolo) degli operai, preparato a base di pane e verdure crude da condirsi all'olio e aceto, ma non per questo meno sorvegliato dalla famelica avidità di alcuni cani; la *Pulizia Generale* (appartenente al Comm. Eugenio Pollone) della solita bettola coll'imbianchino in berretta di carta che sfregaccia il suo *alto pennello* contro una parete e la serva che sfoga i suoi muscoli di contadina sana e robusta a colpi di strofinaccio sulla patina grassa delle casseruole; e la cuoca

che letifica con una scodella di zuppa alcuni cuccioli bianchi pezzati di biondo che scodinzolano, si accalcano, si inerpicano sotto il finestruolo dell'uscio, nel grazioso quadretto: *Gli amici della cuoca* (appartenente al Conte Paolo Gazzelli Brucco), un'opera, che fu apprezzatissima all'ultima Esposizione Nazionale (1898); infine: gli *Episodi diversi in un'osteria di campagna* (appartenente al Conte Leonello Ottolenghi), un quadro nel quale, come lascia prevedere il titolo, l'autore, e forse di proposito, lasciò prevalere il proprio temperamento di narratore umorista, e quindi accumulò in breve superficie una quantità di casi; e il colloquio dei cacciatori caritatevoli coll'affamato girovago, suonatore di trombone, e l'imbianchino che dà l'ultima mano allo zoccolo, e la serva che ripulisce il rame di cucina, e i cani in riposo e raccattanti pel pavimento qualche rifiuto.....

Ma la vita del cacciatore non la studiò solo il Quadrone all'osteria, della cui vita del resto, egli, sobrio e di abitudini casalinghe, non s'interessava che per motivi d'arte, ma altrettanto felicemente nei diversi momenti della sua giornata, nei diversi tipi. Onde vediamo, ripercorrendo coll'occhio e colla memoria i diversi saggi di questa parte dell'opera, ritratti: nel quadro *L'Egoista* (appartenente al Duca d'Aosta) che comparve all'Esposizione triennale di Torino del 1896, il cacciatore che, tornato affamato a casa dopo una giornata eccezionalmente operosa, mangia e non si cura dei suoi cani famelici altrettanto che lui; il cacciatore che di buon mattino guarda con aria indecisa alla finestra, col cane a guinzaglio e l'ombrello sotto il braccio perchè (così il titolo efficacemente esplicativo) « *il tempo minaccia* »; un altro cacciatore più vecchio, che, armato di tutto punto, e accesa la pipa, frammezzo a due cani, apre la porta della sua rustica abitazione e « *sta per partire* » (tale il titolo del quadro), mentre che altri cani tenuti a guinzaglio si lamentano nella camera vicina perchè il padrone li ha esclusi dalla partita; poi una partita di amici alla caccia delle pernici, « *nella Vauda di S. Maurizio* » (appartenente al Signor Carlo Grosso, negoziante di quadri); una serie di bracconieri quasi tutti vecchi e ritratti in marcia entro scene di tramonto o crepuscolari, fra i quali caratteristico quello del quadro: *Il ritorno* (appartenente al suaccennato Sig. C. Grosso); e un vecchio cacciatore « il quale — così lo descrive il Calderini (op. cit.) — si butta giù nell'erba col sentimento di dover smettere per il peso degli anni »; « quadretto — giudica lo stesso critico-artista — degno di una novella di Theuriet ».

*
* *

Contemporaneamente a questi soggetti, già l'ho detto, faceva passare l'un dopo l'altro i temi della vita dei campi e del villaggio. Quindi i contadini che affrontano la neve e il freddo delle prime ore del mattino per recarsi al mercato; il lavoro che in mezzo alle *Nebbioline autunnali* (prop. del Sig. Carlo Grosso, negoziante di quadri) radduce i suoi buoi dal lavoro; il tracciato dei *Primi solchi* (prop. Cav. Antonio Abrate); le bovine al pascolo; i merciai ambulanti che entrano nei villaggi, fatti segno alla curiosità col chiacchierìo delle donne, all' insolente famigliarità dei monelli, all' interminabile abbaiare dei cani; e una nota delicatissima non meno che intensa nel quadretto *Idillio* (appartenente al Cav. Antonio Abrate), e anche un *Mattino di mercato* (appartenente al Cav. Demetrio Schiapparelli), pieno di luce, di sole, e le scene della esistenza tranquilla dei preti e frati di campagna, come quel tipo simpatico del quadretto: le *Delizie del solitario* (appartenente al Sig. Vincenzo Perotti); della gente invecchiata e fattasi sempre più buona nella ristretta società di esseri miti, umili, utili....

*
* *

Mentre il Quadrone svolgeva queste serie di temi di cani, caccia e vita agricola piemontese, e

G. B. QUADRONE — « IL MERCIAIOLO AMBULANTE IN SARDEGNA ».
Quadro appartenente a S. M. il Re.

non le abbandonò mai del tutto, badava a variare la sua produzione, con cercare soggetti in altri ambienti.

Fin dal 1880, mentre era ancora ingolfato nelle mode storiche, aveva dato una capata nel mondo dei girovaghi, e aveva mostrato di saperne comprendere e interpretare tutti i fattori che contiene di interesse morale e pittorico. traendone un quadro: *Dopo la rappresentazione*, nel quale, ritraendo in grande varietà di atteggiamenti un bell'assortimento di tipi curiosi di uomini e di bestie, malgrado la quantità e la varietà degli elementi seppe raggiungere la più poderosa unità di effetti.

Ma il quadro non ebbe dei seguiti perchè una fonte di temi molto più ampia e più varia doveva dopo non molto attrarlo come una sirena: la Sardegna.

*
* *

Come se dell'isola severa avesse temuto di dover subire troppo il fascino, Giambattista Quadrone, si ostinò per molti anni ad andar a passare parecchi mesi per la caccia, senza portarsi dietro neppure la cassetta dei colori, « perchè diceva — come riferisce il Calderini — che non poteva associare due passioni così prepotenti. »

« Ma (continuo a copiare dall' ottimo studio del Calderini) la bellezza dell'isola e il famigliarizzarsi colle sue usanze, coi suoi costumi e col suo mare

G. B. QUADRONE — « GUADO IN SARDEGNA ».
Quadro appartenente al sig. Carlo Grosso — Fot. del sig. Alberto Grosso, pittore.

finì coll'imporsi all'artista per una serie di studi pittorici sia derivati dai costumi che dalle caccie e dai paesaggi. Egli — dirò (modificando solo il tempo dei verbi) colle stesse parole del Saragat nell'articolo sul Quadrone inserito nell'albo della Promotrice di B. A. del 1889 — si pose ad annualmente regalare il tempo che gli avanzava la giù dalla caccia e a pagare di gratitudine il paese che gli forniva le quaglie, illustrandone potentemente la vita e i costumi ».

G. B. QUADRONE — « NEBBIOLINE AUTUNNALI » (1895).
Quadro appartenente al Sig. Carlo Grosso — Fot. del sig. Alberto Grosso, pittore.

Fu nel 1884, alla grande Esposizione Nazionale, che il Quadrone cominciò ad esporre quadri d'argomento sardo e cioè: *In Sardegna*, che rappresentava un contadino con due figliuoli sopra un ronzino; e la grandiosa, caratteristica *Processione*, opera composta con molto studio, con un potente effetto di sole, meditando la quale il Saragat, sardo e conoscitore profondo della sua terra natale (op. cit.) « nella figura del pastore curvo fino a terra davanti allo sfilare dei buoi inghirlandati che precedono il carro di sant'Efisio » scorgeva effigiata « tutta una storia di dolori, di fede cieca e di miserie. »

Malgrado queste grandi qualità di forma e di contenuto, il quadro non ebbe allora che un successo di stima. Il pubblico, avvezzo alla pittura Quadroniana degli anni precedenti, piena di seduzioni, così nei temi che nella forma con cui erano trattati, si inalberò a quei costumi rigidi e strani, per noi della terra ferma; guardò con diffidenza quelle intonazioni audaci di ambiente a pieno sole, e davanti a quei personaggi dalle espressioni severe rimpianse quelli dei quadri delle esposizioni passate, sui visi dei quali spesso errava il bacio divino del sorriso. Inoltre quell'opera, e così altre che vennero dopo, parvero composte troppo veristicamente per le abitudini del pubblico (e non solo della parte meno intelligente di esso), che di rado si rassegna a non vedere colla massima evidenza la sottomissione assoluta di tutte le parti di un quadro ad un unico punto di vista, come fa il coreografo, coi quadri di un ballo o di una pantomima.

*
* *

Ma il Quadrone procedeva tranquillo e sereno per la sua via, senza badare troppo alla maldicenza di qualche collega, e al brontolio del pubblico. Egli sapeva che i suoi quadri di argomento sardo, avevano un valore di contenuto assai superiore a qualunque dei più attraenti della sua passata magnifica produzione pittorica, perchè descrivevano sotto i suoi vari aspetti, quell'eccezione etnica che è il popolo sardo, ritraendo le manifestazioni este-

riori del suo carattere fisico e morale. Sapeva che ogni suo quadro rappresentava un solido contributo a una rivelazione nuova e potente del vero essere di quella gente grave e fiera e malinconiosa.

A cavarsela bene in questo nuovo còmpito, che includeva la risoluzione di problemi tutti grandi, serî e complessi, dovette rimettersi a studiare per completare certe lacune della sua capacità artistica. Per esempio, la lunga dimora fatta negli ambienti chiusi, quel continuo lavorare in quell' ambiente di serra calda dello studio, non poteva non avergli un po' snerbata la capacità di rendere la pien' aria, come la può rendere chi del paesaggio ha fatto il e del figurista da studio. La pittura di paese, idealmente intesa, implica la conoscenza e l' applicazione perfetta d' un processo di fusione quasi integrale di elementi in gran parte fuggevoli. Ora il compiersi di questo procedimento della contemporaneità di operazioni correlative, attuate dalle miscee di certi colori, determinate queste da una serie di raziocinii e di volizioni, da tutto un sistema insomma di atti mentali, si identifica colla soluzione teorico-pratica dei più ardui e delicati problemi della luce.

Giambattista Quadrone comprese tutto ciò e perciò si mise a studiare il paesaggio colla modestia di un principiante. Stabilendosi ora a Pula, ora ad

G. B. QUADRONE — « IDILLIO ».
Quadro appartenente al sig. Cav. Antonio Abrate

campo della propria attività pittorica.

Alcune delle sue stesse robuste qualità gli venivano piuttosto d' incomodo che di vantaggio, nel rimutarsi alquanto rapido degli obbiettivi del suo lavoro oramai trentenne di osservazioni e di esecuzione dal vero. Esse urtavano colle esigenze della pittura di paese, che doveva far da fondo alle sue scene sarde. Come poteva quella voglia intransigente della precisione, considerata come norma per la presentabilità di un lavoro, accordarsi colle ragioni della prospettiva aerea attuate non più nei confini di quattro mura, ma all' aperto, e con certe necessità, diremo così, grammaticali del paesaggio, che impongono certe reticenze, certe attenuazioni, non già casuali, ma che invece il paesista vuole, decide alla presenza del vero? Come? La pittura di paese non si improvvisa. Essa richiede un' educazione nell' artista affatto diversa da quella del decoratore Arixi nel circondario di Cagliari, egli, colla solita pacatezza, cercava di capir proprio bene quello che vedeva e però non si curava troppo di calcolare i minuti, le ore, le giornate che impiegava nel far dal vero. A questo proposito si racconta anzi un grazioso aneddoto. Avendolo visto a lavorare dal vero, una contadina del paese del Saragat, andata a Pula in cerca di lavoro, disse poi che a Pula c' era un pittore di terraferma che dipingeva sempre su un pezzetto di tela, impiegando una giornata per ogni pennellata (*una di po dogna pinzelada*). « E come a dargli del poltrone — dice il Saragat — citava l'esempio dell'imbianchino del paese che in un giorno aveva dipinto tutto il coro della parrocchia ».

*
* *

Superato quel primo senso di diffidenza, il pubblico si riconciliò col pittore e finì per interessarsi

ai soggetti sardi che egli quietamente, l'un dopo l'altro, elaborava, eseguiva, esponeva. Seguirono così nel 1886: *Una fermata* (appartenente alla Duchessa di Genova) di viandanti in Sardegna, ad Arixi; il *Venditore ambulante* di mestole nel cortile di una fattoria del Campidano (appartenente a S. M. il Re), col vento che scompiglia i panni tesi alle corde e spaventa i cavalli: « una grande composizione, all'aperto, — nota il Calderini (op. cit.) — infinita d'incidenti e particolari », con una dolcissima intonazione di tempo grigio; nel 1887: *Per viaggio;* nel 1888: *Alle Groppe* e un *Ronzino Sardo;* nel 1889: *Dopo una battuta,* saglia); un altro *Guado* (appartenente al signor Carlo Grosso, negoziante di quadri); un *Ritorno dalla caccia;* l'*Aratura*; parecchi tipi di pastori e di vagabondi; diversi paesaggi, e l'*Idillio in Sardegna* (appartenente al Senatore Cav. Ing. Severino Casana, Sindaco di Torino): una scena piena di malinconia, in cui si vede in riva al mare intenso di tinte, una contadina seduta per terra, sommessa, passiva come una giovenca, cogli occhi fissi quasi imbambolati, piegarsi alle carezze del fidanzato.

* * *

Negli ultimi anni della sua laboriosa esistenza,

G. B. QUADRONE — « BATTAGLIA IMMINENTE ».

un altro grandioso documento di vita isolana; nel 1890: *Una vecchia berlina,* « con troppo ridicoli granchi — ricorda il Calderini (op. cit.) — criticata nell'effetto e perfino nel giustissimo titolo »; nel 1891: il *Cacciatore clandestino* (appartenente a S. M. il Re), caratteristico tipo che il nostro pittore ritrasse con straordinaria verità di atteggiamento, di movimento e di espressione, mentre dietro un cespuglio, vede — pieno di agitazione il core — passare nella sottostante campagna due carabinieri a cavallo, e chiude colla mano nervosa il muso al suo cane affinchè non abbaî.....

Oltre a questi, un'infinità di altri scampoli di vita isolana che mandava ad altre esposizioni o tratteneva nello studio: *L'arrivo alla fattoria*; la *Partenza dalla fattoria* (appartenente alla signora Giuseppina Quadrone Rogier); un *Cavaliere Sardo al guado* (appartenente al Comm. Giovanni Mar-

Giambattista Quadrone, variò, aumentò ancora le fonti della sua produzione. Ritornò cioè ai soggetti del circo, poi ne cercò e ne trovò altri in altri ambienti.

L'opera maggiore che gli ispirò la vita dei ginnasti girovaghi, fu certamente quella tela del *Circo* (appartenente al Comm. G. Marsaglia), un quadro che interessò moltissimo pubblico e critici all'Esposizione Internazionale di Venezia del 1895. E difatti è la più esauriente e tipica dimostrazione della capacità che aveva il nostro di raccogliere e riprodurre con incisiva evidenza in pochi pollici quadrati di tela tutto un mondio d figure, e ritrae con verità grande, l'ambiente pieno di caldo e di tanfo per l'inzepparsi della gente sotto la grande tenda riverberante la luce di pien meriggio e quasi impregnata di ardori. Ma vi ha troppo lusso di analisi nella trattazione di tutte le singole figure: e

il quadro si può piuttosto percorrere a lente occhiate che vedere d' un solo colpo d' occhio, piuttosto leggere che contemplare, a guisa di certi quadri del Memling.

A quella vasta composizione seguirono degli interessanti studi sul retroscena di quella vita di illusioni grossolane e di miserie e avvilimenti enormi. All'esposizione di Torino del 1898 perciò comparvero: *Gli esercizi*; una partita a carte piena di animazione fra l'atleta e la cavallerizza alla presenza di un *clown* e di alcuni cani sapienti, insomma un *Intermezzo fra una rappresentazione e l'altra* (appartenente alla signora Giuseppina Quadrone Rogier); *Le oche ammaestrate* (appartenente a S. M. il Re), un tema che troviamo di nuovo trattato in altri quadretti esposti alla postuma (appartenenti al Cav. Giuseppe Pautasso e al Comm. Eugenio Pollone), che sono altrettanti capilavori di osservazione fisiopsicologica.

Alla stessa Esposizione del 1898 c'era pure il documento di un momentaneo ritorno alle visioni della vita dei nonni in *Dopo la sfuriata* (appartenente al Cav. Antonio Abrate), un quadretto pieno di *humour* e di sentimento, che rappresenta un burbero benefico dell'epoca della rivoluzione, seduto, nel mentre si volge intenerito verso la figliuola che piagnucola per la sgridata datale un istante prima dal babbo.

Ma oramai questo genere di temi non lo tratteneva più durevolmente. Il quadro che doveva mandare a Parigi e cui non mancano che gli ultimi tocchi, è moderno affatto di ispirazione ed esecuzione. Esso s'intitola *Mercoledì delle ceneri* (appartenente al Cav. Ing. Arturo Ceriana) e rappresenta delle devote che stando per entrar nella chiesa del Corpus Domini di Torino per sottoporsi all' annuo rito di umiliazione e di penitenza, si soffermano a osservare con molto stupore una coppia di eleganti maschere reduci dal veglione (un *clown* e una *pierrette*) che fan l'elemosina a un vecchio mendicante, seduto sui gradini del tempio, in una posa indovinatissima, naturale e grandiosa nel tempo stesso. Una scena insomma della tragicommedia umana contemporanea che sembra pensata da un Balzac o da un De Goncourt. Ma nonostante l' indole un pochino letteraria del tema, la forma ancor più che corretta, addiritturra *chic*, c'è la dentro tanta profondità di sentimento umano, una così nuova potenza di tecnica disinvolta, tanta efficacia costruttiva nella pennellata, non più come tempo prima avara nel colore; e questo è così forte d'insolite trasparenze! E' insomma il quadro tutta una rivelazione d'un pittore fresco di nuova gioventù, e liberato d'ogni stento e di ogni eccessivo scrupolo antico, il quale, forte d'una grande agilità di pensiero, d'una grande libertà d'idee, non mira già a dimostrare la destrezza dell' artista nel manovrare certi nuovi modi dell'impasto e del tocco, ma a si-

G. B. QUADRONE — « PRANZO DI CACCIATORI ».
Quadro appartenente al sig. Cav. Antonio Abrate

gnificare, valendosi di questi squisiti mezzi tecnici, in modo chiaro e gagliardo, tutta la portata morale ed estetica del soggetto.

*
* *

Davanti a questa ultima sua nobile creazione cresce ancora il dolore di saperlo morto. Non dunque abbiamo soltanto perduto un maestro glorioso d'un magnifico passato, ma chi si preparava a combattere con rinnovate forze le più gagliarde battaglie della sua esistenza di artista studioso e pensoso sempre! Proprio mentre una splendida promessa lasciava a divedere lo svolgersi di una lunga serie di opere in cui la sua tecnica modernizzata, ringiovanita, unendosi alle sue altre qualità conosciute della profonda dottrina, della diligenza, dell'abilità, avrebbe creato chi sa quali capilavori, la morte ha irrigidito quella mano, ha gettato la notte eterna in quegli occhi, ha fermato per sempre il fervido lavorìo di quel cervello!

Resta il mirabile retaggio delle opere sue; quello ancor più splendido del rimpianto per quanto non potè fare, di quanto non potè che cominciare a tradurre in atto. Meditava, fra le altre cose, un ritorno al suo primo punto di partenza: ai leoni, e il magnifico grande disegno, il *Seppellimento di san Paolo anacoreta* e uno studio di testa di leone (appartenente al Conte Paolo Gazzelli Brucco) lasciano solo travedere una parte piccola delle formidabili sorprese che il grande artista preparava a grande soddisfazione degli amici e dei moltissimi ammiratori e a sgomento di quelli che gli rimproveravano di *non voler più faticare a pensare*. E si era pure rimesso con lena a far degli studi di paese, profittando del soggiorno autunnale nella sua villa a Vicoforte, presso Mondovì, e in alcuni di essi accentuava una maniera, che pur essendo personale, ricorda quella del Calderini.

*
* *

Queste: lavorare, cercar di far sempre meglio, furono le sole vendette che egli si permise contro coloro che si industriavano a volerlo denigrare. Persino una volta lo rimproverarono perchè non faceva dei quadri di battaglie, come Meissonier, come se egli, temperamento poco proclive al lirismo, e meno a inquadrare dei grandi motivi epici, non avesse fatto ampiamente il suo dovere presentando colla maggior razionalità e rettitudine di mezzi e di intendimenti quegli aspetti della natura e quelle manifestazioni umane che meglio rispondevano al suo modo di sentire. Perciò non interpretò drammi a tinte forti, tranne nel principio della sua carriera, quando ancora impressionato dei ricordi di scuola, non era ancora riuscito a riconoscere la vera natura del proprio temperamento, e quali temi gli fossero adatti. Non fece del sentimentalismo di proposito, ma lo espresse con lealtà e con pienezza ogni qualvolta

G. B. QUADRONE — « DOPO LA RAPPRESENTAZIONE ».
Quadro appartenente al sig. Cav. Antonio Abrate.

le condizioni del suo spirito gli facevano sceglier temi in cui quella nota trovava opportuni e posto ed espressione. E continuando a fare a modo suo non badò a chi per questo gli trovava a ridire e solo rispose talvolta a chi lo assalì con troppo manifesta ingiuria al buon senso e alla buona fede. E rispose con ragioni precise, con pacatezza di frase, non lasciando agli avversari delle vie di uscita e di replica.

Nemico dei perditempi e specialmente dei giochi di carte, delle maldicenze e delle lunghe chiacchierate, andava raramente nei circoli e nei caffè; stava molto nello studio a lavorare, a studiare, a meditare; nè vi riceveva molte visite, ma solo quelle di pochi fidati amici. Alla sera, dopo la solita passeggiata per far prender aria ai cani, rincasava e passava qualche ora in famiglia, poichè aveva moglie e figli. « Vissi e vivo solitario — (confidava egli al Roux nella citata lettera) — in seno alla mia famiglia, frequentando pochi e buoni amici e non odiando alcuno ». E agli interessi di famiglia accudiva collo stesso giudizio, colla stessa coscienza che metteva nel dipingere.

Non teneva allievi, perchè la pittura, la famiglia, la caccia assorbivano anche troppo la sua attività, e l'insegnamento per lui, che d'altra parte amava quando era nello studio di concentrarsi pienamente nel lavoro, e di non aver grattacapi e preoccupazioni estranee ai suoi privati interessi e alle due passioni della pittura e della caccia, sarebbe finito col sembrare una noia e un perditempo.

Tale era l'uomo: buono, modesto, senza vizi, senza pretese, sincero e nello stesso tempo prudente e contenuto nei giudizi; e che non viveva, si può dire, che per la famiglia, per l'arte, per i suoi cani e per la caccia, che, come abbiam visto, rappresentavano per lui, pittore, un potente elemento sussidiario.

Chi l'ha conosciuto davvicino lo rimpiange sinceramente. Era solido e sincero il suo carattere, come la pittura sua. L'uomo veramente valeva l'artista; e il lettore troverà che non è questo un piccolo elogio, ora che sa di quante e di quali opere sia costituito l'artistico patrimonio di Giambattista Quadrone.

Torino, Gennaio 1900.

GIUSEPPE CESARE BARBAVARA.

G. B. QUADRONE — « IL TEMPO MINACCIA ».

CONCORSO INTERNAZIONALE ALINARI. *

NELLA vigilia della grande gara Parigina (in cui non si può sapere quale sarà la parte che a noi toccherà pel beneplacito de' miopi commissarii regii) questo concorso Alinari rappresenta come un corollario delle altre gare indette da noi in questo scorcio di secolo per un possibile risveglio di arte religiosa.

L'esito degli altri concorsi ha indotto nel pubblico un senso di sconforto e di scetticismo maggior che non sia quello che ci rode l'anima. Non per questo bisogna, alla prima, fare il viso dell'armi; non per questo vogliamo credere che ogni scintilla di vero sentimento siasi spenta nel cuore degli artisti. Manca l'ardore; e l'entusiasmo si attutisce in una effervescenza effimera, da cui certo il capolavoro non può ricevere la vita: manca infine quella forza d'animo che renda amorosi gli artisti della loro opera, che li ravvivi negli scoramenti, che li spinga a fare ed a rifare, con lena infaticata.

L'egregio Cav. Vittorio Alinari pensò giustamente che ad ottenere un certo numero di tele giovasse meglio allargare il tema fino a comprendere ogni rappresentazione del sacro affetto materno non circoscritta alla sola figurazione religiosa. — Perciò il concorso era per un quadro (a olio o a tempera o a pastello) che mostrasse la Madonna col Figlio o una madre col suo bambino; premio, lire 1500 in oro, da aggiudicarsi definitivamente nella prima mostra. Un premio per sè stesso non largo, ma nè pure sconveniente a qualunque artista che riman sempre proprietario del suo quadro, nè indecoroso al privato donatore, che in questi tempi lerci credo abbia pel primo dato un bell'esempio e ammonimento di pubblico Mecenatismo.

Era evidentemente un appello alle forze giovani del nostro paese; e i giovani non son mancati d'accorrere anche d'oltr'alpe. E a' giovani s'è voluto aggiungere anche taluno glorioso campione del pennello, dando la miglior dimostrazione della intima forza vitale della propria arte.

Non credo sia il caso, ripetendo le lamentazioni sul concorso torinese per una testa di Cristo [1] (problema per sè assai più arduo, anzi insolubile), di rifare una storia della Madonna traverso i tempi e l'arte; d'insistere sul tipo etnico, che non si può precisare; di esporre infine le proprie simpatie per antichi capolavori, e di queste farsi unica arma a condannare gli sforzi odierni.

PROF. ARTURO FALDI — « AVE MARIA ».
(Con gentile permesso dell'Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

* La benemerita Società Italiana per l'Arte Pubblica, sotto l' Alto Patronato delle LL. Maestà il Re e la Regina d'Italia, sedente in Firenze nel Palazzo della Signoria, nello scorso anno bandiva il presente Concorso Internazionale. In questi giorni venne aperta in Firenze l' Esposizione delle opere presentate al detto concorso e per la gentile accondiscendenza del Cav. Vittorio Alinari siamo in grado di presentare ai nostri lettori riprodotte molte delle opere stesse

N. della Direzione.

[1] V. *Emporium*, Vol. X, Dicembre 1899, pag. 415.

Dallo stupore gemmeo de' bizantini noi passiamo agevolmente ad ammirare la meraviglia che il trecento espresse ne' lunghi e amorosi occhi, e la idealità adolescente delle tenui Adoranti quattrocentesche, e lo sfoggio della piena arte seguente che corona con la più vigorosa tecnica le sembianze e il sentimento materno, sinceramente.

FRANCESCO MARGOTTI — « LA MADONNA DEL FIORE ».
(Con gentile permesso dell'Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

I capolavori che da' secoli hanno avuto il suggello dell'eternità e inviolabilità possono tutti commuoverci, ne' diversi momenti in cui noi si abbia lo spirito più specialmente rivolto a godere di ciascuno di essi.

*
* *

Entrando nella Mostra si resta subito sorpresi d'un fatto: che cioè di 108 quadri, molti de' quali non concorrono al premio, sono in assai maggior numero quelli che vogliono rappresentare la Madonna col Bambino, anzichè la Mamma col figlio. Questo fatto che fu giustamente anche preavvertito, se ben ricordo, è chiaro per noi. Gli artisti non han voluto parer da meno rappresentando una Mamma anzichè una Madonna: han voluto far credere che del fervore idealizzatore non manca in essi. Ma non pochi si sono dolcemente illusi; e per noi, tolto il cartellino e l'aureola, il quadro resta di qualche pregio, come semplice gruppo familiare.

Nella prima sala non bisogna inorridire alle non poche oleografie che la tappezzano: il concorso era senza giurì. Ma vi è il quadro di un giovane spagnuolo, *Juan Belda*, che ci conforta un po' come concezione. Vi è un fondo con colonne soleggiato e vivo; e la Madre siede su un muricciolo, con una delicata attitudine di venditrice di uova (non manca il canestrino). Il Bambino che coglie fiori mostra carni d'un lividore impossibile; e nel primo piano l'aria manca del tutto. Pur la composizione non è volgare; non offre una sintesi, ma ha qualche pregio

di delicatezza. Anche la cornice, che è di un altro spagnuolo, *Emilio Beulliure*, richiama l'attenzione col suo arco moresco a decorazione rossa e azzurra, sostenuto da due colonnine dorate forse troppo esili: la cornice è intonata a quel gusto tutto spagnuolo che domina dal vestito di velluto lilla, a quello scialle screziato sulle ginocchia. Qualche richiamo classico è in un tondo del *Fritlelli*; un certo rilievo nella maternità dell'*Anivitti*; ma vi sono inesperienze e ineguaglianze.

La « Rosa Mistica » dei fratelli *Filipponi* molto acquista nella riproduzione e molto perde ad essere veduta: quella amalgama aranciata che tutto soffoca, bimbo-crisantemo e grande sfoggio di fiori trionfali, è convenzionale, manierata, falsa; non regge, a mio avviso, nè pure come valore decorativo.

D'un fiorentino francese, il *Riblet*, è un' « Ave Maria » con sfondo intenso di cipressi; ma la debole Verginella più che alla forte arte del Bonnat (di cui l'autore è detto alunno) sembra debolmente ispirata alla Santa Genoveffa di Puvis, negli affreschi al Pantheon parigino.

Come studio manuale, come astrazione mistica, come inanità e assurdità di vita, va segnalato un quadretto di un *P. Tagliaferro*, che io amo credere sia un assai piccino fraticellino se nella sua cella si è potuto inaridire a un così elementare quadretto cui il divin frate di Fiesole molto avrebbe a rimproverare, sebbene un certo sentimento aliti in quel bacio della Vergine: *Mi baci Egli col bacio della sua bocca.*

ROMEA RAVAZZI — « FLORES NON SPINAS, HEU! NATE, TUO CAPITI OPTO ».
(Con gentile permesso dell'Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

Nella seconda sala, il Cav. Alinari ha già acquistati due quadri, il n. 25 e il 38: e l'amor della sincerità ci fa credere che più dalle insigni qualità de' lavori egli vi sia stato determinato da considerazioni di riproduzione. Le due opere godono molto in fotografia; e questo era uno de' principali considerandi, che restringesse i termini più tosto liberi e lati del Concorso.

VITTORIO
REGGIANINI

« TRISTIS MATER
NATA
PRESAGA FINIS ».

(Con gentile permesso dell'Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

FRATELLI
FILIPPONI

« ROSA MISTICA ».

(Con gentile permesso dell'Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

STEFANO BERSANI

« MADONNA

COL FIGLIO ».

(Con gentile permesso dell'Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

GIUSEPPE MAGNI

« AVE MARIA ».

(Con gentile permesso dell'Ed. Fot. V. Alinari, Firenze).

FRANCESCO MARGOTTI — « I SONNI DI GESÙ ».
(Con gentile permesso dell'Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

Il n. 25 è del prof. *Auguste Privat* di Montpellier, ed è la più solida e piacente oleografia della collezione; nè posso disconoscere che quel viso inchino, fatto per piacere, mi dispiaccia poi del tutto.

FRANCESCO MARGOTTI — « LUX MUNDI ».
(Con gentile permesso dell'Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

Il Bimbo, più debole come fattura, è colto in un abbandono naturale. — Il pastello (n. 38) ha qualche cosa di forte e scultoreo, specialmente nella mezza figura della Madre; ma il Bambino se ne sta troppo per conto suo con quel frutto in mano: è uno de' buoni casi in cui *Madonna* può ben essere sostituita da *Madre*.

Garibaldi Cepparelli si cimenta in due quadri che se non fossero firmati, non sembrerebbero mai dello stesso autore. La « Regina Martyrum » è una visione veramente spettrale, innaturale, elucubrazione sorda fatta di derivazioni bizantine e mantegnesche e preraffaellesche, da cui l'occhio si distrae volentieri su l'altro quadro che è come una chiara pagina di sogno. Ma anche qui vi è abuso di chiarità; falsi toni turchini nelle ombre del manto lilla; e quel bimbolino che sfuma tra le rose vi può anche sapere di lezioso.

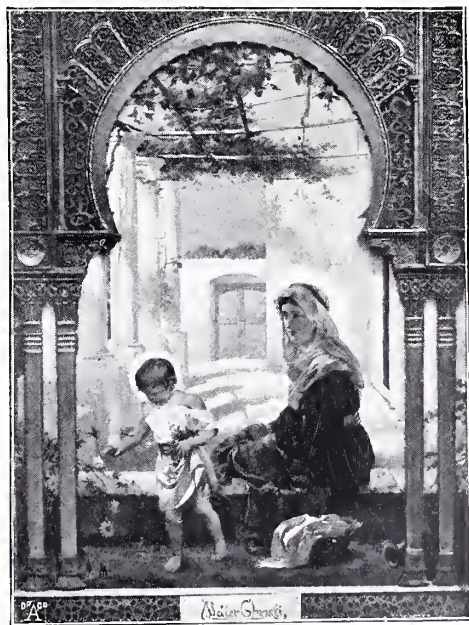
Il colore e la consistenza abbondano invece nella tela del *Covelli*, che ha una testa di bimbo stizzoso ben rilevato, benchè la Madre non vi si accordi come espressione; ed altre mende vi sieno di noncuranza o di fretta.

L'acquarello di *Giulia Sartoni* è di una fattura intensa, un po' ingleseggiante; e sembrami di un certo interesse più che per la esattezza delle linee, per la dolorosa espressione del bimbo povero e ma-

SILVIO BICCHI — « MADONNA E BAMBINO ».
(Con gentile permesso dell' Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

lato che si piega su la spalla della povera donna, da cui a pena qualche luce di antica bellezza traspare. — Si fanno poi riscontro due tondi che per essere di stranieri possiamo guardare insieme. Il signor *Adolfo Robbi*, svizzero, ha una Madonna che si china e si confonde con la testa dell'Infante troppo grossa e male attaccata; il resto del quadro s'apre su un paesaggio acceso un po' alla maniera veneta; e tutto il gruppo risente di tipi classici diversi, specialmente per le ombre rossigne profuse. L'altro tondo di *Louis Deuchars*, scozzese, mostra a esuberanza le qualità coloristiche e la fattura grandiosa che il suo maestro Watts ha pur desunto dalla nostra grande arte; ma il suo è un quadro violento e forte nella originale arsione di rosso, e però dispiacente; perchè da' due visi in piena luce e con gli occhi egualmente sgranati non emana in noi quella luce di meraviglia e di mistero che dovrebbe.

Esclusivamente dedicata a' pastelli in nero è la terza sala, in cui per piacenza sentita e profonda, per delicatezza d' intonazione orientale domina il gran pastello del giovine livornese *Silvio Bicchi*.

Il pastello, anche per la fattura tenue, per l'aria mesta, per la ricerca etnica, risente molto della maniera Morelliana. Vi ha solo qualche durezza nelle mani della Vergine bendata e qualcosa di fittizio intorno che dispiace. — L'altro gran pastello del giovanissimo alunno del Sartorio a Weimar, *Philipp Böhle*, è d'una precisione e d'una finitezza di linee

JUAN BELDA — « MATER CHRISTI ».
(Con gentile permesso dell'Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

GIUSEPPE RICCI
« LA MADONNA DEL FIORE ».

ANGIOLO LEMMI
« MADONNA E BAMBINO ».

(Con gentile permesso dell'Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

(Con gentile permesso dell'Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

DE PRUDNIK CHARLES
« LA MADONNA DELLA STELLA ».

PROF. GIOVANNI PIANCASTELLI
« MADONNA COL FIGLIO ».

GEMMA PELLEGRINI
« MATER SALVATORIS ».

(Con gentile permesso dell'Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

(Con gentile permesso dell'Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

ADOLFO CAO
« MADONNA E BAMBINO ».

sorprendente. Il tipo della Madonna inchina ha qualche sentore preraffaellesco, ma scultorio è il volto scarno del bimbo, il cui corpo nudo ha soltanto come un sapor di legno, mancando il necessario rilievo dalle parti.

I due pastelli del *Campestrini* hanno molti vantaggi come disegno e sentimento, ma sembrano troppo sforzati negli effetti del chiaroscuro quasi violento. Oltre i lavori del *Gavazzeni*, che meglio e per carattere religioso e per composizione si fa notare nel n. 49 ; oltre uno sguardo al duro e sforzato gruppo del *Maltese* (un bimbo che stringe per le ganasce la vecchia mamma), non ci resta altro che sorridere un po' di alcuni che con le riproduzioni ingrandite (n. 44 e n. 54) hanno mostrato di esser troppo gelosi della giusta fama che la Ditta Alinari gode in questa industria.

Nella quarta sala sentiamo meglio crescere in noi un senso di conforto e di fiducia. L'Alinari vi ha aggiunto a miglior decoro un bozzetto del Barabino, che è veramente un prezioso cimelio, e da cui, come da una tela del Cassioli e da qualche altro disegno pure esibiti, io credo si sia venuta lentamente maturando e determinando in lui l'idea felice di un Concorso per una Madonna.

Il primo sguardo e le piene lodi sono pel gruppo che *Stefano Ussi*, con ardore giovanile, ha dipinto recentemente e solo per scopo di beneficenza ha qui esposto. Il lavoro, che semplicemente e ineffabilmente s' intitola « Mamma », resta perciò fuori di concorso : il che non ci vieta di ammirare la fattura forte e pur senza manierismo, il sentimento delicato e profondo che è in quelle labbra che si appuntano a pena a sfiorare la pupilla del suo ricciutello. Nè più ricca e fluente capellatura aureocastana io mai vidi intonarsi a più delicata veste di velluto cremisi ; nè più soavi mani reggere — come sanno solo le mamme — il capo del loro nato. Per tal modo il glorioso artista, rompendo l'ingiusto silenzio in cui si è chiuso, ci regala un'o-

ITALIA ZANARDELLI — « LA VERGINE MADRE ».

(Con gentile permesso dell'Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

pera in cui sentimento e tecnica mirabilmente e ingenuamente si equilibrano.

Ed ora a' giovani, i quali per vero si cimentano lodevolmente. *Giuseppe Ricci*, che pare abbia studiato anche a Parigi col Bonnat, ha una « Madonna del fiore », a cui bisognerebbe far la sostituzione che ho già accennato per altri. Il quadro è di una fattura un po' rapida, un po' anche velata, ma mi gusta infinitamente per quella intimità di malinconia che passa dalle pallide gote materne a quelle del fantolino, e più ancora per quella ingenua espressione che è in questo nel toccare e guardare la rosa. Un altro tedesco, *Rudolf Frische*, ha una « Madonna dell'Iris, » che troppo risente per concezione e tecnica de' modelli del sec. XV. Ma l'espressione del sentimento è specialmente notevole ne' due pastelli colorati di *Stefano Bersani*. Gli stessi modelli in entrambi, la stessa veste color mattone a largo orlo dorato ; solo nel primo la Vergine assurge da un campo largamente fiorito, e nel secondo s'inchina sul Bambino dormente, che ha posato su non so che cosa. Qui la vasta pianura larga si aggiunge

G. SZOLDATICS — « MATER AMABILIS ».
(Con gentile permesso dell'Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

ADOLFO DE-CAROLIS — « LAUDATA SII PER LA BELLA LUCE CHE DESTI IN TERRA ».
(Con gentile permesso dell'Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

bene a ispirare un senso di devozione e di raccoglimento. Ma la tecnica ne' volti, ha, sopratutto nella intonazione, qualcosa di sordo che veramente nuoce molto a farci piacere senza restrizione i due geniali lavori.

La tempera del *De-Carolis*, che come decoratore non ha bisogno di miei elogi, è ricca di delicatezza poetica, ma insiste sui motivi tecnici e ispirativi della defunta scuola inglese. Un po' di studio spassionato dal vero, una sicura scienza e coscienza di valori tonali; e da questa tela sarebbe balzata un'opera forte. Mentre il *Gallelli* spagnoleggia nella crudità e intensità de' toni e degli effetti, *Emilio Paggiaro*, che ha avuto un lampo felice, non ha saputo che toni peggiori aggiungere alla sua « Aurora d'amore », che ha il vantaggio di essere acchiusa nella

GIACOMO LOLLI — « MATER PURISSIMA ».

PROF. STEFANO USSI — « MAMMA ».

(Con gentile permesso dell' Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

PROF. AUGUSTE PRIVAT — « DOUX REPOS ». LAMBERTO GORIA — « MADONNA E BAMBINO ».
(Con gentile permesso dell'Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

più ricca e adorna — per quanto un po' greve — cornice che sia nella Mostra.

La ricerca di una nota sentimentale si può anche notare ne' quadri di due fiorentine, *Romilda Arrighi* e *Gemma Pellegrini*, che entrambe si sono affannate a rendere toni bianchi; è venuta meno nel solido pastello del ferrarese *Magrini*, nel vivace sforzo dello *Scarselli* e più nella « Giovine Madre » del *Ferroni*, la quale giovandosi del bimbo assopito ammicca civettuola innanzi; ma si riconcentra nel tondo di *Charles Hantken*, delicato e semplice nella composizione, parco d'intonazione, se non fosse troppo sommaria la fattura complessiva.

Il quadro del *Lolli* mostra un gruppo piacente ma debole su un delicatissimo fondo chiaro di gigli a pena inarcantisi; il quale fa contrasto con l'altro oscuro e profondo da cui *Adolfo Cao* fa emergere le due testine ansiose di luce e di ebbrezza con quella ricerca dell'evidenza che ricorda in alcun modo gli sforzi strani del Wiertz nel suo immenso

STEFANO BERSANI — « MADONNA COL FIGLIO ».
(Con gentile permesso dell'Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

(Con gentile permesso dell'Edit. Fot. V Alinari, Firenze).

FABIO FABBI

« LA MADONNA DELLA SPIGA ».

ROMILDA ARRIGHI

« IN FUTURUM VIDENS ».

LUIGI MORGARI

« MADRE DIVINA ».

(Con gentile permesso dell'Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

ERNESTO FONTANA

« AL LEVAR DEL SOLE ».

FABIO FABBI

« MAMMINA ».

(Con gentile permesso dell'Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

(Con gentile permesso dell'Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

PROF. MASSIMILIANO GALLELLI

« MATER CHRISTI ».

GIORGIO BELLONI — « TORNA A FIORIR LA ROSA ».
(Con gentile permesso dell' Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

Salon-Museo a Bruxelles ed anche qualche ingannevole fraticello nel Chiostro Anteriore dell'Annunziata qui a Firenze.

Pure come ricerca singolare di effetto pittorico richiama l'attenzione il gran tondo « Mother and Child » (che guadagno dal titolo inglese?) del *Mucchi-Vignoli*, del quale non farei parola per l'assoluta mancanza di una sintetica visione ispiratrice, se una certa bravura tecnica, benchè d'ispirazione e amalgama esotica, non mi spingesse a consigliare l'autore di essere più semplice e più vero. A questa tela per singolarità si accompagna la visione eterea scozzese di *Francesco Brinati*: « Ave Maria ». Sul lido flagellato dalle grandi onde gessose una figurina femminile impalpabile avanza col grosso fantoccio che le si arrovescia su la testa e l'orcio infilato nel braccio. E il fantoccio è grasso e nudo; e c'è tanto freddo in quel mare tempestoso su cui anche la luna si affaccia: ed è così fina la donna! Ma oltre a ciò il quadro sconfina da' termini e dal concetto della Mostra.

L'ultima e più vasta sala è troppo piena di un certo numero di grossi quadri, de' quali non vorrei dire specialmente, perchè escono affatto dal mio modo sincero di sentir l'arte: ma che tuttavia rientrano bene in quella postilla già accennata nel Concorso, avvantaggiandosi molto nella riproduzione. Pregi singolari ad essi non mancano, di disegno e di composizione, alla « Triste Madre » del *Reggianini*, come all' « Ave Maria » del *Magni*, come al lavoro della *Rovazzi* di una concezione e fattura che molto ricordano il Frate di Fiesole.

Altri più si fanno notare per una esecuzione impeccabile, ma fredda e classicheggiante (n. 91, 84); in altri, come nel lavoro del *Lemmi*, vi è una intonazione mattonacea che spiace e una ricerca un po' falsa del chiaroscuro. Ma se il gruppo materno del milanese *E. Fontana* mostra qualche bravura e intensità di tavolozza e una certa ispirazione volgare, la « Mater Amabilis » di un tal *Szoldatics* merita encomio speciale per la esecuzione potente come per la concezione del suo alabastrino gruppo che da lontano rapisce fino alla illusione.

A parte il quadro dalle figure colossali un po' alla Fra Bartolomeo del defunto *Ciseri*, e a parte ancora il « Torna a fiorir la rosa » che il *Belloni* qui

PHILIPP BÖHLE — « MADONNA COL FIGLIO ».

ADOLFO CAO — « STELLA MATTUTINA ».

(Con gentile permesso dell' Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

rinvia benchè fuori concorso, a cercar forse qualcuno che si entusiasmi di quel letto reticolato e del perfetto comodino all'ordine, voglio dire di un tondo, il cui autore, certo giovanissimo, si nasconde sotto le iniziali *G. P.* Nel grembo della Madre il Bambino si affissa dolorosamente al cielo ed ha la visione del suo ultimo dolore: concezione originale che aggiunta a un'esecuzione tecnica precisa (senza complementarismi non sensiti e pennellate capricciose) potrebbe esser ripresa e svolta in un forte lavoro.

Del quadro del *Cei* non dico particolarmente, perchè amo considerarlo come un primo passo di un completo rinnovamento artistico, per cui molto è a sperar bene; e del lavoro d'*Italia Zanardelli* mi persuado a riconoscere i pregi come studio di luce notturna. Più di questi interessano i lavori del *Cortazzi* e del *Margotti.* Forse quest'ultimo si sarebbe mostrato artista più cosciente se delle tre tele improntate a una medesima fisionomia avesse inviato solo i « Sonni di Gesù », in cui di bella luce poetica è rivestita la Madonnina genuflessa sul grande sfondo verdecupo della campagna. Anche la veste granatina della Vergine è trattata delicatamente; ma quei raggi che scappano dal cestello che accoglie l'Infante, sciupano la visione serena e dolce.

Luce chiara ed aurea ha invece il *Cortazzi,* giovandosi di una tal sorta di puntinismo, diffusa tutto intorno alla testa della sua Vergine melanconica e amorosa: se non chè una maggior rispondenza delle parti e una maggior schiettezza vi si fanno desiderare. La vigorosa tela del *Faldi* — « Ave Maria » — non credo possa rientrare ne' termini del Concorso: quella dolorosa donnina che regge il suo bimbo a ornare di fiori il tabernacolo della Vergine non sta per sè a rappresentare l'effusione della gioia e del dolore materno. Il quadro è una forte e semplice scena idillica, in cui i due gruppi materni si fondono per un accordo magari voluto; ma è un quadro indipendente.

Ho lasciato a bella posta per ultimo il quadro del *Fabbi,* perchè de' concorrenti è il lavoro più solido di qualità pittoriche. La lieta testa del bimbo che mostra la spiga è dipinta con quella freschezza e agilità de' nostri antichi pittori a fresco. Anzi tutta la composizione chiara e felicemente intonata al bel manto bianco della Vergine risente di composizione murale, trasportata su la tela. Ed io guardando e riguardando questa tela dipinta con tanto vigore ho dovuto dolermi che una maggiore espressione nel volto e nelle mani della Vergine non concordi a renderla un'opera senza pari eccellente e superiore in ogni sua parte.

EMILIO PAGGIARO — « L'AURORA DELL'AMORE ».
(Con gentile permesso dell'Edit. Fot. V. Alinari, Firenze).

PROF. A. CASSIOLI - « LA MADONNA DEL PENSIERO ».
(Fot. V. Alinari).

Qualunque sia il giudizio ultimo che daranno i membri delegati all'assegnazione del premio, questa tela resterà un' opera pittorica ammirabile e degna. E però essa mi è parsa tale da dover tacere dell'altro quadro di *Fabio Fabbi,* visione e impressione fuggevole e non profonda.

La « Madonna della spiga », insieme allo studio della *Zanardelli* e al pastello del *Bicchi,* è stata acquistata dal benemerito patrono e promotore del Concorso, il Cav. Alinari.

Il quale per tal modo ha acquistato un nuovo e nobile titolo alla riconoscenza pubblica.

Firenze, 9 Febbraio.

ROMUALDO PANTINI.

TARRANT ED IL SUO APPARECCHIO PER FOTOGRAFARE L'ELETTRICITÀ.

NOTE SCIENTIFICHE: FOTOGRAFIA DELL'ELETTRICITÀ.

RIESCE arduo l'enumerare i grandi servizi che l'arte fotografica ha reso alla scienza, anche perchè molto di quanto è ad essa dovuto non è uscito dalla rigida cerchia scientifica per diffondersi ad istruzione del popolo.

I nostri occhi, che forse costituiscono la più meravigliosa delle varie bellezze formanti la figura umana, sono destinati a diversi uffici, ed hanno, per conseguenza, un certo limite assegnato ad ogni loro còmpito.

Tale restrizione è forse più notevole in quella che si chiama rapidità di visione.

Noi tutti abbiamo esperimentato la sensazione dei nostri occhi, che spesso sono ingannati dalla mano. Rileviamo benissimo di essere stati tratti in inganno; nondimeno i nostri occhi non possono serbare sì vivamente la impressione ricevuta, da rendersi capaci di vedere ciò che passò loro rapidamente dinnanzi.

Diversa affatto dall'occhio umano è la piastra fotografica, e nulla noi conosciamo che, per rapido sia nei suoi movimenti, possa sfuggirle, sempre che si trovi in buona luce. Ordinariamente essa è limitata alla sola capacità di scorgere l'oggetto in barlume e registrare ciò che, in quel momento, rispecchia. Se essa si fissa a lungo sopra un oggetto in movimento, questo viene registrato in ogni successiva sua diversa posizione, ed il risultato riesce conseguentemente confuso e macchiato. Tali cose sono a tutti ben note; ma non è così di alcuni degli ultimi perfezionamenti della fotografia.

Il primo tra essi sta forse nel fatto di aver riconosciuto che una piastra fotografica può rendersi così sensibile, da registrare oggetti luminosi, la cui luce sia nondimeno tanto impercettibile, che nessun occhio umano potrebbe scorgerla. Essa registrerà anche una fiamma, od una scintilla di luce, l'esistenza della quale sia così momentanea, da non potersi vedere in tutti, od in alcuni de'suoi dettagli. Le illustrazioni che accompagnano questo articolo, lo possono dimostrare.

Sembra appena possibile che queste particolareggiate riproduzioni siano il risultamento di un attimo, mentre l'occhio non discerne nulla più di una scintilla. La durata di questa fiamma è così breve, che non possiamo misurarla, ma l'impronta ch'essa lascia è tale, che quasi sfida la concorrenza di qualunque pennello, per la sua squisitezza, e precisione quasi meccanica.

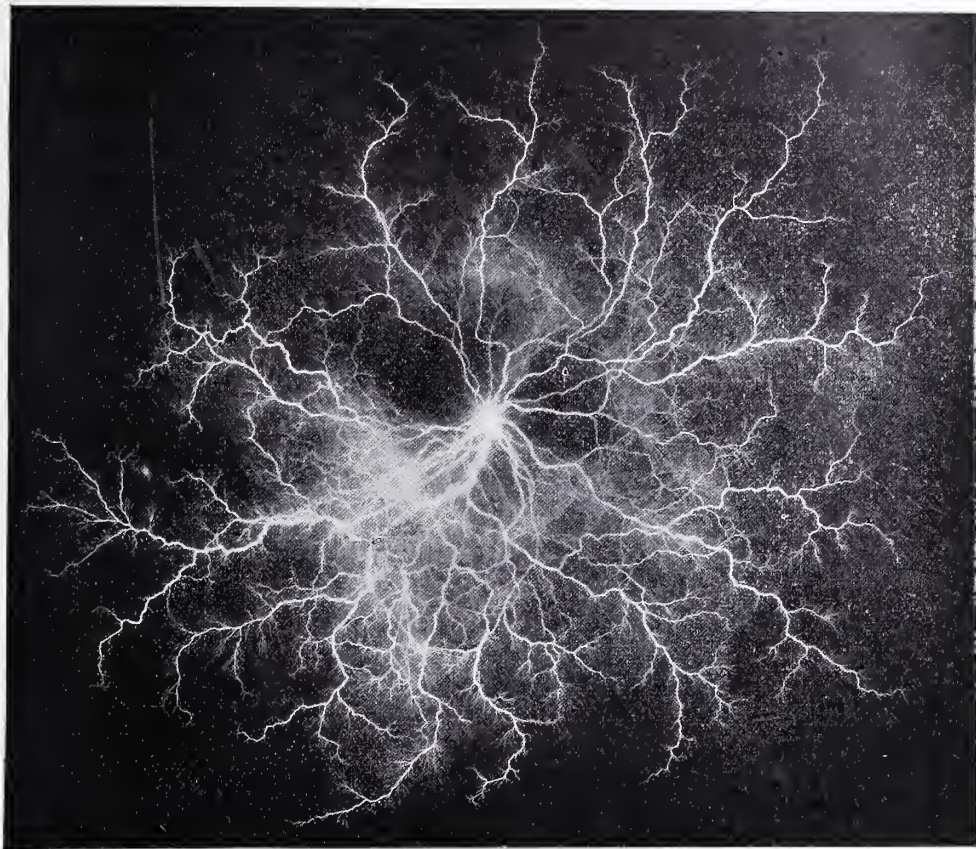
È necessario dire, che questi risultati non si sono ottenuti, se non dopo lunghe e pazienti ricerche, durante le quali si dovettero superare innumerevoli difficoltà.

Nulla v' ha di più piacevole, nelle ricerche scientifiche, del non avere a guida che il puro amore dello intento a cui si agogna, senza meta prestabilita e determinata.

Per darne solo un esempio, noteremo la scoperta dei raggi X fatta dal dottor Röntgen. Il lavoro nel quale egli fu occupato, quando fece quella scoperta, interessava, secondo tutte le apparenze, solo quei pochi che potevano seguire le sue ricerche.

Poi, qualche settimana più tardi, il mondo s'arricchì d'un' invenzione che si è già mostrata d'un valore inapprezzabile per la scienza medica.

Riferendoci ora alle fotografie che accompagnano questo articolo, è interessante l'esaminare, dandone una idea, il metodo, col quale il sig. Henneth J. Tarrant ottiene que' suoi sorprendenti effetti; effetti che praticamente s'avvicinano alla fotografia elettrica.

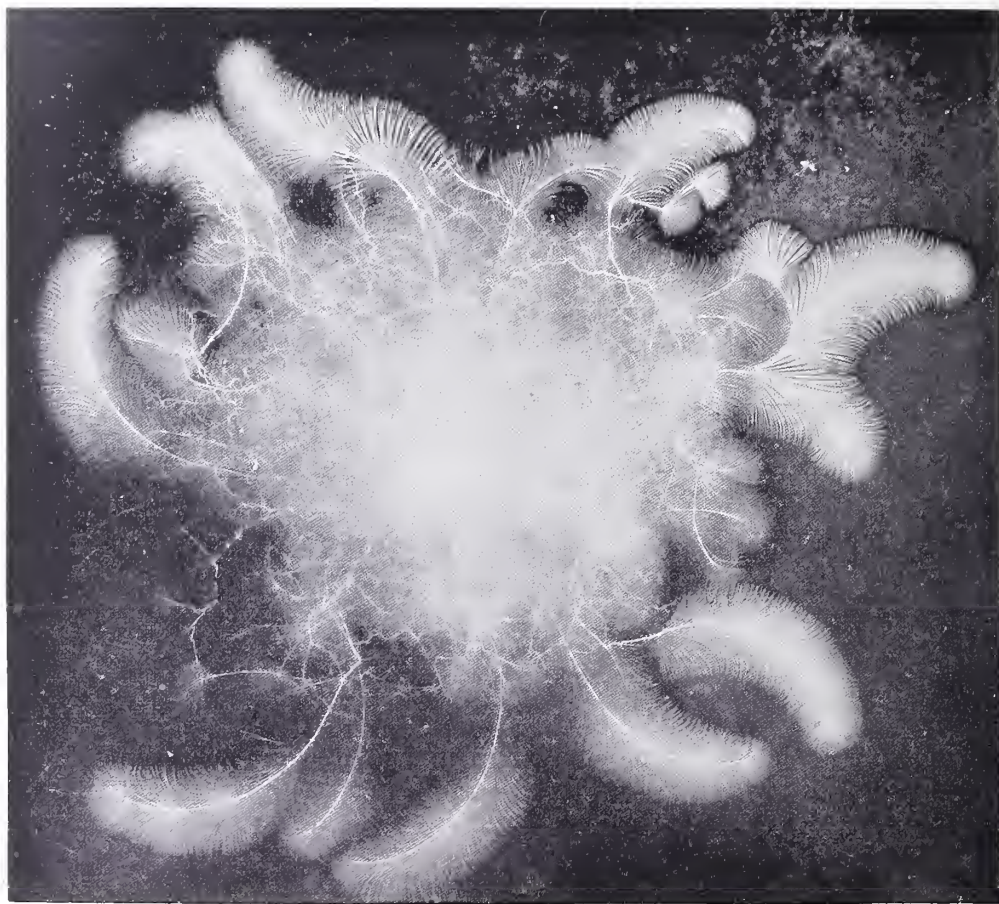
Le prime domande che si affacciano sono queste: Cosa significa una scintilla elettrica? Come dobbiamo domare la corrente elettrica, onde usarla per l'accensione delle nostre lampade, senza dar loro l'apparenza di un fuoco d'artificio, quale ce l'offre il disegno delle nostre illustrazioni?

SCINTILLA FOTOGRAFATA NEL SUO PASSAGGIO DALL'ESTREMITÀ DEL FILO AD UN DISCO DI RAME.

Forse il mezzo più facile per conoscere la differenza fra la corrente adoperata per l'illuminazione elettrica e quella impiegata nella presente prova, è di paragonarle entrambe a qualche forza più famigliare e più visibile.

Supponiamo, per esempio, che noi prendiamo una lastra di vetro, e che mettiamo sotto ognuno de' suoi quattro angoli un pezzo di legno. Sulla lastra, sostenuta in tal modo, possiamo ammucchiare un peso abbastanza considerevole, come numerosi sacchi di pallini, senza danneggiare il vetro.

Ora, se invece dei pallini prendessimo una piccola pietra, e la lasciassimo cadere sul vetro a breve distanza, essa lo romperebbe. Perchè? Il pezzetto di pietra non è da vicino così pesante quanto i sacchetti di pallini; nondimeno, se riesce tanto più distruttivo, ciò dipende semplicemente dal suo movimento combinato colla sua pesantezza, il qual movimento gli dà la forza di passare attraverso al vetro; forza non posseduta da un corpo molto più grave, ma che sia posto delicatamente in posizione.

Ora la corrente elettrica che noi adoperiamo per l'illuminazione non è in riposo, ma viaggia in modo quieto e regolare lungo un filo, che è accuratamente coperto di gomma elastica, per impedirne la fuga. Possiamo vedere che i nostri fili sono larghi abbastanza, per trasmettere qualunque quantità d'elettrico sia necessaria; ma, per quanto lunghi essi siano, la corrente percorre la sua via senza fare alcun sforzo per sfuggire.

L'altra specie d'elettricità conosciuta, con forte tensione elettrica, corrisponde alla pietra cadente.

FOTOGRAFIA D'UNA SCINTILLA DAL DISCO DI METALLO. — NOTEVOLE LA BELLA STRUTTURA, SIMILE A PIUME.

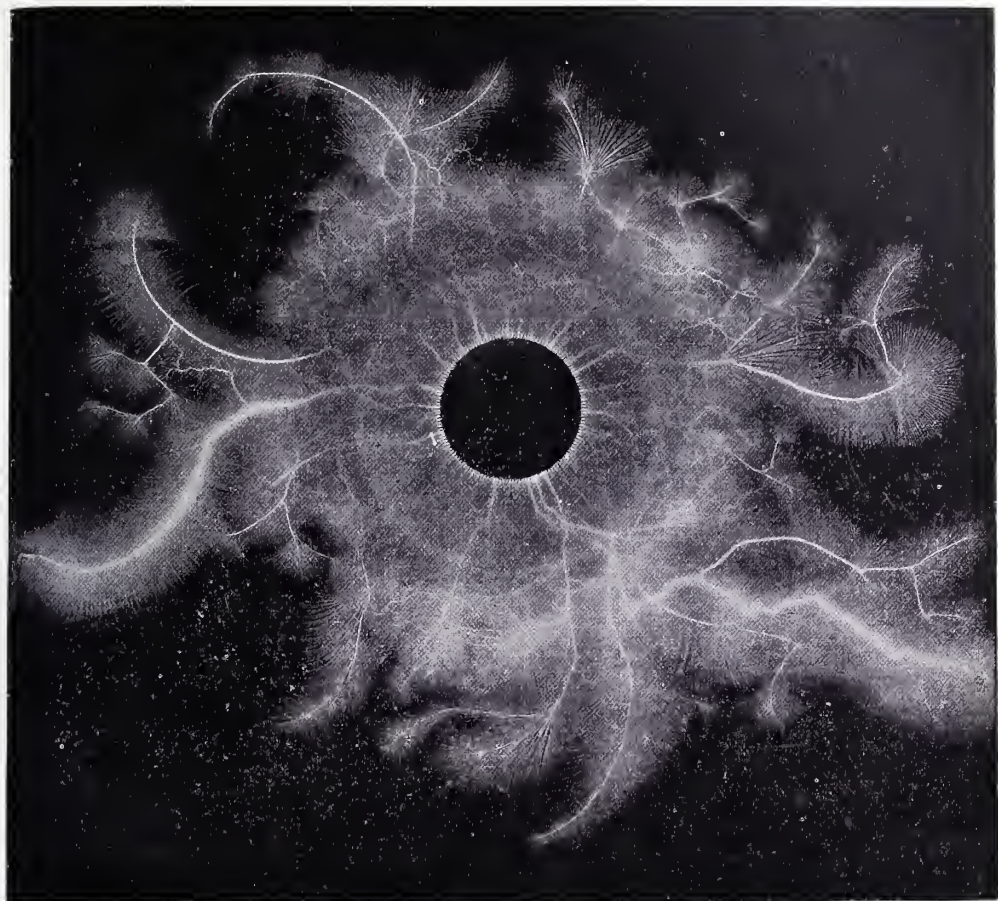
La nostra gomma elastica deve esser fatta colla più grande cura e dobbiamo rinchiudere l'elettricità come faremmo col più pericoloso prigioniero; ed anche dopo ciò, un minimo cambiamento può far screpolare i suoi legami.

L'esempio più famigliare di questa specie è l'illuminazione che in forma d'elettricità è raccolta nelle nubi, ove essa dimora finchè lo sforzo del vento che la circonda diventa così forte che le nubi non possono contenerla più a lungo. Allora la vediamo schizzar fuori dalla sua prigione; alcune

volte passa solo da una nube all'altra ed è innocua, altre volte essa dardeggia sulla terra, distruggendo con estrema violenza qualunque oggetto che colpisce.

Possiamo continuare più innanzi co' nostri esempi, prima di giungere al modo col quale il signor Tarrant procede ne' suoi esperimenti.

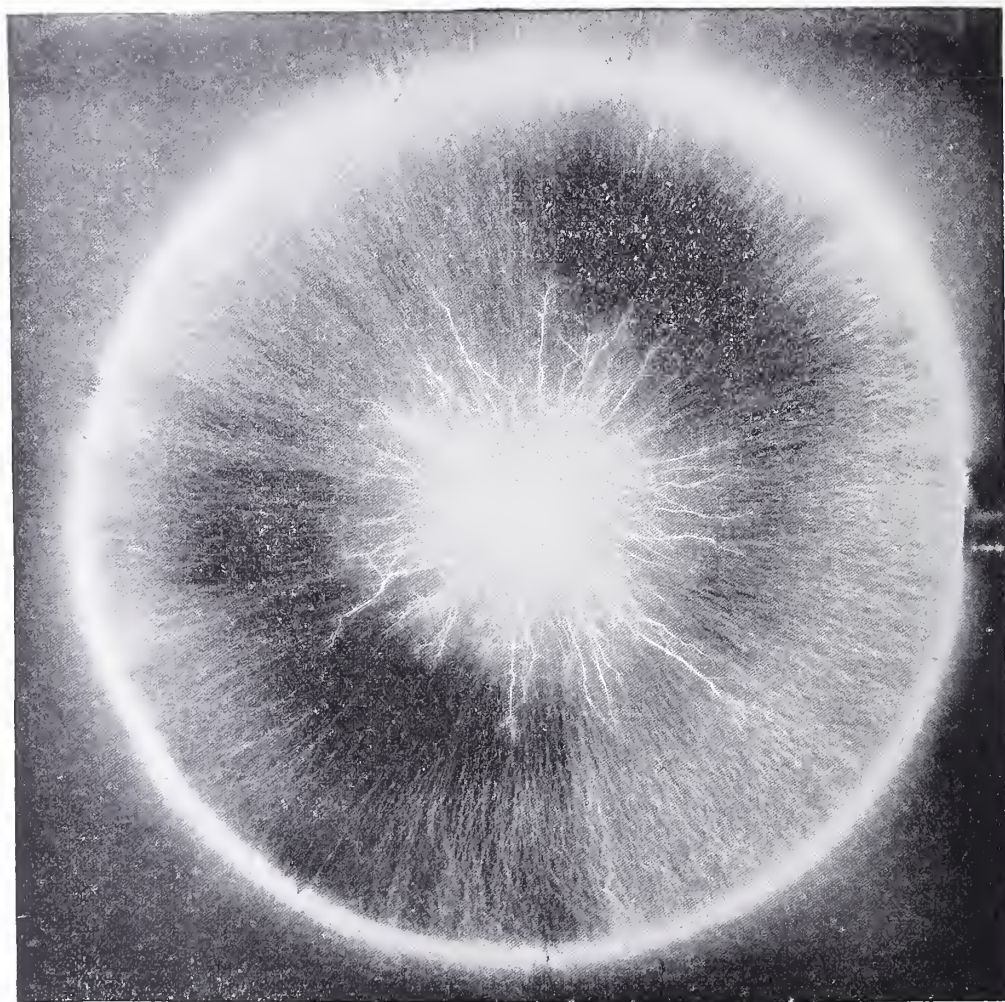
Supponiamo di rimpiazzare la pietra con una piccola particella di polvere. Anche se questa fosse lanciata con molto maggior forza, che non siasi fatto colla pietra, essa non spezzerebbe il vetro. Così nel caso dell'illuminazione; benchè la quantità di corrente possa essere più piccola di quella del filo di luce elettrica, combinata nondimeno colla sua enorme tensione o pressione (corrispondente alla caduta della pietra) basta a rompere qualunque ostacolo possa incontrare. Ma se noi diminuiamo la quantità di corrente al suo *minimum*, quantunque essa possa procedere con estrema violenza, i suoi sforzi saranno troppo deboli per recare alcun danno.

Da ciò possiamo formarci un'idea della specie d'elettricità che abbisogna, per compire l'opera che il sig. Tarrant ha intrapreso, e vedere presso il fotografo gli splendidi apparecchi da lui preparati quasi interamente colle sue proprie mani, per riuscire.

SCINTILLA FOTOGRAFATA AL SUO PARTIRE DAL DISCO DI RAME VERSO IL FILO.

Anzitutto egli prende la corrente quale è adoperata per uso d'illuminazione, e facendola passare attraverso a ciò che vien chiamato *induction coil*, produce una seconda corrente più piccola, ma molto più violenta nella sua azione, che corrisponde ad una specie d'illuminazione indomita. Ma non si

ferma a ciò: fa passare questa seconda corrente attraverso ad un altro apparecchio e, da questo, egli ottiene una quantità infinitamente piccola d'elettricità intensamente attiva, della quale desidera esaminare le proprietà.

L'imprigionamento della corrente od il suo isolamento, come è chiamato, entro pareti di gomma elastica, è già stato menzionato, benchè vi sia un miglior protettore della gomma elastica, se noi avessimo il mezzo d'adoperarlo sempre, cioè l'aria asciutta.

Se un filo di metallo stesse sospeso, per proprio impulso, solo nell'aria, potrebbe contenere dell'elettricità enormemente attiva. Ma i fili richiedono sostegni, e questi sostegni devono essere isolati.

SCINTILLA FOTOGRAFATA AL SUO PARTIRE DA UN PUNTO VERSO UN CERCHIO METALLICO.

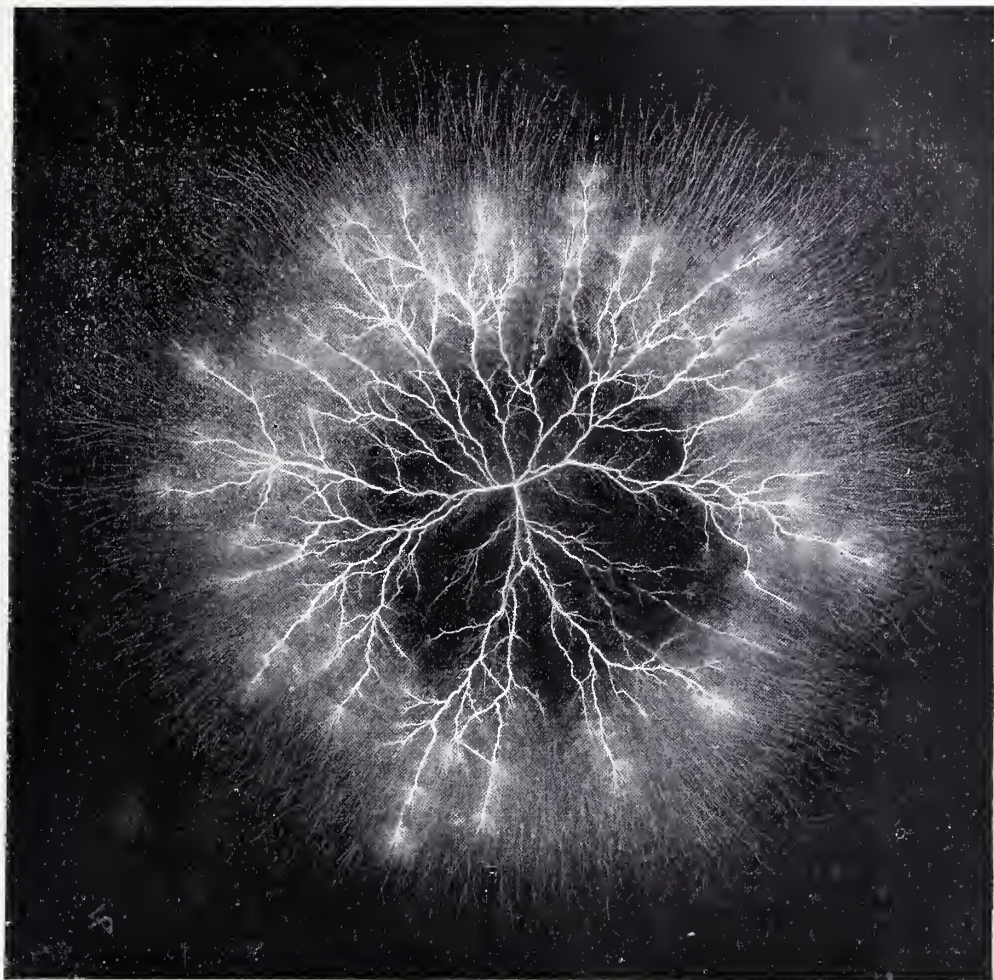
Fino a che la corrente scorre lungo il filo, essa si fermerà su di esso; se il filo è tagliato, l'aria asciutta completa l'isolamento, e la forza imprigionata è conservata fra i suoi legami.

Essa tuttavia è pronta ad afferrare l'opportunità di sfuggire, e quando deve aprirsi una via, sarà nella direzione verso cui ha un'attrazione e dove la resistenza dell'aria è minima.

Se dunque possiamo scoprire come attrarre la

corrente, possiamo anche forzarla a seguire il nostro desiderio, e non la sua propria inflessibile volontà.

Si sa già che essa non fa differenze nell'abbandonare il filo da un punto, piuttosto che alla fine del filo stesso. Il mezzo d'attrazione è stato trovato e deriva dal mettere alcuni oggetti di metallo nella sua vicinanza, e se la distanza di questo pezzo di metallo è convenevole, la corrente sfuggirà dalla fine del filo, nella forma di una fiamma o scintilla. Il che dimostra come sia giusto da parte nostra il presentare le nostre illustrazioni quali fotografie attuali dell'elettricità.

Il modo col quale il signor Tarrant è riuscito ad ottenere queste fotografie potrà essere ora facilmente compreso.

FOTOGRAFIA DI MOLTI SCOPPI DI SCINTILLE. — UNA DELLE PROVE PIÙ NOTEVOLI OTTENUTE DAL SIG. TARRANT.

La corrente è condotta ad un punto situato proprio sopra la superficie di una lastra fotografica, fissata orizzontalmente sopra un pezzo di ebano.

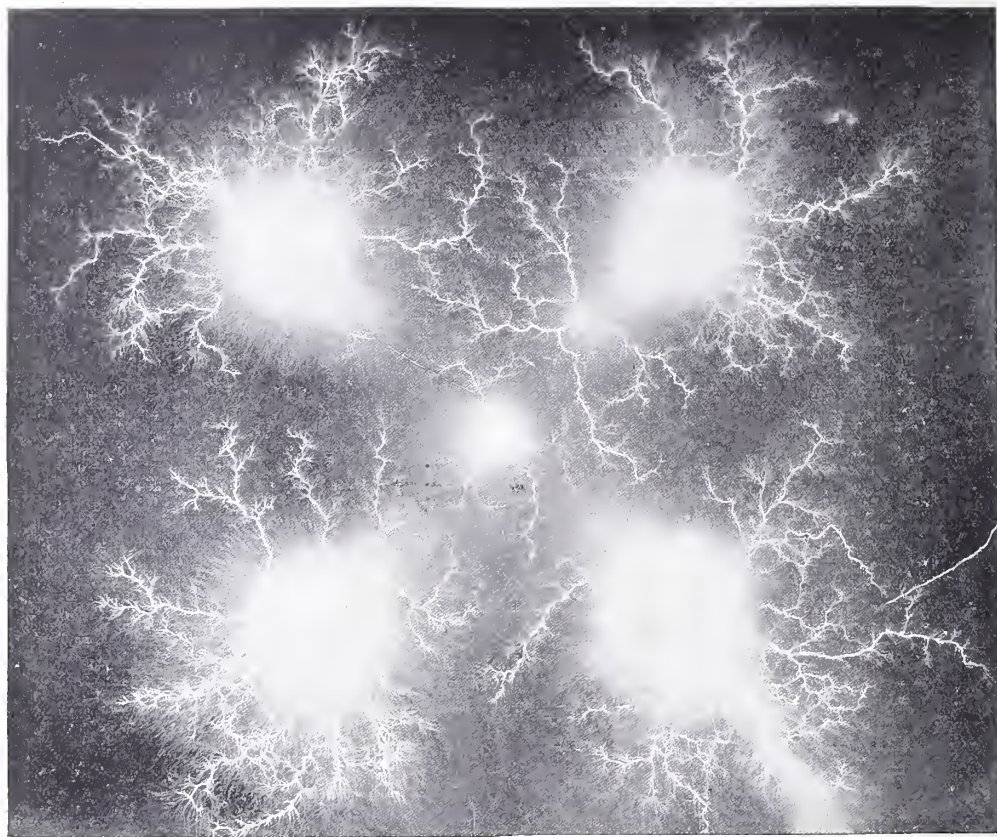
La stanza deve essere oscura, od illuminata solo da una debole luce rossiccia, come usano i fotografi nel trattare le loro lastre. Di sotto all'ebano ed a qualche distanza da esso v'è un disco metallico, situato di sghembo a tre o quattro pollici, che serve, come già s'è detto sopra, ad attrarre l'elet-

tricità, eccitando la scintilla a cadere esattamente sopra la lastra.

La corrente passata così lungo il filo, lascia ad ogni minuto sfuggire la scintilla nell'aria dall'estremità del filo sulla lastra. E tutto si riduce a ciò. La lastra è poi sviluppata e vi troviamo una fedele pittura di ciò che la fiamma rappresentava realmente.

L'altra a pag. 155 ci presenta l'effetto medesimo, quando la scintilla viene da un disco di rame al disotto del filo.

Una grande varietà d'effetto può essere quindi ottenuta, come si vede dalle altre illustrazioni, da una leggiera modificazione di giacitura.

Adesso ci occorre intuire ciò che il sig. Tarrant sta tentando di fare con tali suoi disegni. I risultati

FOTOGRAFIA DI UNA SCINTILLA ATTRAVERSO UNA CROCE METALLICA.

All'occhio, essa è solo una scintilla, e nessuno dei suoi particolari è visibile, ma essi sono sempre perfettamente eguali; il fotografo ce lo dice. Gli svariati esempi non sono altro che il risultato di diversi metodi per produrre la fuga dell'elettricità.

La nostra illustrazione a pag. 153 ci dimostra quale è l'effetto quando ci serviamo del capo d'un filo metallico e permettiamo alla scintilla di viaggiare sino al disco di rame.

in essi sono abbastanza belli, ma noi possiamo appena credere che tutte queste investigazioni siano state intraprese senza alcuno scopo in vista.

La mira del sig. Tarrant non è soltanto di produrre dei graziosi disegni. Egli aspira ad uno scopo molto più importante. Desidera, infatti, scoprire colle sue fotografie cosa si asconda in una corrente elettrica quando essa viaggia lungo uno filo metallico.

È quasi evidente che qualche cosa deve avvenire

nel filo; ma cosa precisamente sia, rimane sempre un mistero.

Si sono formate innumerevoli ipotesi in proposito, ma il mondo scientifico vorrebbe qualche cosa di più positivo.

L'elettricità è divenuta la più utile e la più meravigliosa di tutte le forze che noi abbiamo costrette alla nostra volontà e ridotte giornalmente a nostro uso.

Ma non dobbiamo per ora riguardarla completamente nostra schiava o cercare di farne il maggior uso possibile.

Il signor Tarrant fotografa l'elettricità nel momento ch'essa evade dal suo posto naturale, il filo. Più tardi, forse, il mondo scientifico sarà compensato dal fatto che i disegni attuali siano stati fatti dalla corrente mentre passava lungo il filo, e nessuno può dire quale potrà essere il valore di tali disegni.

Essi devono condurre a nuove ricerche, cercare nuovi fatti, creare nuove teorie, o semplicemente confermare le teorie esistenti.

JULIUS L. F. VOGEL.

[Pearson's Magazine]

G. B. QUADRONE — « IL RITORNO ».
Quadro appartenente al sig. Carlo Grosso — Fot. del sig. Alberto Grosso, pittore.

IN BIBLIOTECA.

Enrico Vegetti — *Prospettiva lineare speculativa e pratica:* III. Sistemi ausiliari e questioni accessorie (testo e figure) — Milano, L. Calcaterra, 1899. — Ultima parte di questo importante trattato di prospettiva, che gli artisti dovrebbero tutti avere a mano. Nei tre volumi sono disseminati, quali esempi d'applicazione dei teoremi esposti, schizzi e disegni di grande merito.

Corrado Ricci — *Michelangelo* — Firenze, G. Barbèra, 1900. — Ottimo e diligente lavoro, come tutti quelli ai quali pone mano il chiarissimo autore. e dal quale lo sterminato artista esce così in luce e completo, come forse in nessuna delle maggiori biografie sue. Questo volume è certamente uno dei migliori fin qui apparsi nella bella collezione " Pantheon ", con molta fortuna iniziata dal Barbèra.

Guido Cremonese — *La solidarietà nell'Arte:* saggio di critica positiva, con prefazione di Enrico Ferri — Trani, V. Vecchi, 1899. — È libro importante per la novità dell'idea, che apre una via nuova

alla scuola positiva: lo studio scientifico nella tecnica d'arte. Nella prefazione il Ferri conferma la teoria dell'ambiente, già enunciata dal Taine.

Prof. Rodolfo Namias — *I moderni processi fotomeccanici*, con 53 figure, 41 illustrazioni e 9 tavole. — **Ing. I. Ghersi** — *Ricettario domestico*, con 2340 ricette e 48 incisioni — Milano, U. Hoepli, 1899. — Due nuovi, splendidi, ottimi e utilissimi manuali della oramai celebre Collezione Hoepliana. Il primo porta gli insegnamenti ed i risultati ultimi di quell'altra grande conquista del secolo morente, che è l'applicazione della fotografia alle arti della stampa, conquista d'importanza non certamente inferiore a quella stessa del Guttemberg. L'altro lo si deve proclamare semplicemente indispensabile in ogni famiglia.

Luigi Grilli — *Le Egloghe Pescherecce di Jacopo Sannazaro e altre poesie latine dei secoli XV e XVI*, recate in versi italiani: edizione corredata del testo — Città di Castello, S. Lapi, 1899.

Paolo Vitali — *Alcune Liriche* — Milano, V. Rossi, 1899.

— *A Giuseppe Parini:* lirica — Milano, Alberti e Romani, 1899.

Alfredo di Scanno — *Sottil vena:* dieci prose poetiche — Napoli, L. Pierro, 1900.

Paolo Orano — *Critica Nova* — Napoli, Pierro e Veraldi, 1899.

Giulio Orsini — *Preludio:* versi — Roma, Officina Poligrafica.

E. del Cerro — *Fascino di donna:* romanzo mondano — Torino, R. Streglio e C., 1900.

Fernando Franzolini — *Intelligenza delle bestie:* studio di fisio-psicologia comparata — Udine, Frat. Tosolini, 1899.

Ugo Valcarenghi — *La famiglia:* racconto originale italiano — Udine, Frat. Tosolini, 1900.

Ulisse Topi — *Gli italiani in Svizzera; la Colonia e le Associazioni italiane a Ginevra:* raccolta di notizie sulle istituzioni italiane di beneficenza e previdenza all'estero — Cesena, G. Vignuzzi e C., 1900.

E. Bermani — *Commemorazione di Giovanni Segantini*, tenuta in Milano per invito della Famiglia Artistica il 26 novembre 1899 — Milano, Capriolo e Massimino, 1899.

Dott. Tomaso Bresciani — *Giovanni Segantini:* Conferenza tenuta in Arco nel febbraio dell'anno 1899 — Arco, C. Emmert, 1899.

Prof. D.r Carlos Berg — *Anales del Museo Nacional de Buenos Aires:* II.ª serie, tomo VI (con 7 láminas) — Buenos Aires, J. A. Alsina, 1899.

E. A. Marescotti — *Erreur judiciaire:* statue de M.r Richard Ripamonti à M.r Emile Zola; traduction de Henri Charrel — Milan, Typ. Golio, 1899.

Carlo Reynaudi — *Saggio bibliografico sulla Liguria*, pubblicato in occasione della IIIª Riunione generale della Società Bibliografica Italiana (Genova, 3-6 novembre 1899) — Torino, Roux Frassati e C., 1899.

Neno Simonetti — *Dalle idee a' fatti* (Per la formazione dell'anima italiana) — Carrara, D. Sanguinetti e Figli, 1899.

Pompeo Trentin — *I vini d'Italia:* estratto dal " Manuale del Negoziante " dello stesso autore — Buenos Aires, Tip. Elzeviriana, 1895.

Nervi et ses environs (Guides Illustrés Reynaud), avec 60 vues, 6 planches hors texte, le panorama de la ville et une carte topographique (Saison 1899-1900) — Turin, Roux et Viarengo.

Annuario degli Studenti Trentini (Anno V, 1898-99) — Trento, Soc. Edit. Tip. Trentina, 1899.

Dopo dieci anni: Monografia del Primo Istituto Italiano dei Frenastenici in Vercurago (prov. di Bergamo) — Lecco, G. Corti, 1889).

Italia ride, periodico settimanale, artistico, illustrato - Direttore-proprietario: *A. Zamorani.* — Esce in Bologna, dal 1º gennaio a. c., questo periodico, destinato a riempire in Italia una lacuna lamentata dai cultori e dagli amatori di belle arti e del sano umorismo; è stampato su carta di gran lusso, a tre colonne, in fascicoli di 16 pag. Esso s'informa agli stessi concetti della *Jugend* ed offre un campo di geniale produzione a tutti gli artisti italiani.

Gli otto numeri apparsi finora, sono splendidi.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO
TESTA PAOLO, GERENTE RESPONSABILE

ANGELO MIGONE & C.i - PROFUMIERI - MILANO

SPECIALITÀ RACCOMANDATE

MARCA DI FABBRICA

ANGELO MIGONE & C. PROFUMIERI MILANO
MARCA DEPOSITATA

L'ACQUA
CHININA-MIGONE
MARCA SPECIALE

profumata ed inodora è la migliore per la conservazione e sviluppo dei capelli e della barba, impedendone immediatamente la caduta ed infondendo loro forza e morbidezza.

Bottiglia . L. 8.50
» » 5.00
Fiala grande » 2.00
» piccola » 1.50
per pacco postale 0.80 in più

IL DENTIFRICIO
KOSMEODONT-MIGONE
MARCA SPECIALE

preparato come ELIXIR, come PASTA e come POLVERE è da preferirsi agli altri dentifrici perchè previene il tartaro e le carie, guarisce radicalmente le afte e pulisce i denti senza alterarne lo smalto.

Elisir . . . L. 2.00
Polvere . » 1.00
Pasta. . . » 0.75
per posta 0.25 in più per ogni articolo

LA PROFUMERIA
BACIO D'AMORE
MARCA SPECIALE

per la delicatezza e soavità del suo profumo molto persistente sia nell'essenza pel fazzoletto, sia nella polvere di riso e nel sapone, è la preferita dalle signore eleganti.

Estratto grande L. 2.50
» piccolo » 0.50
Cipria. . . . » 0.50
Sapone . . . » 1.75
Scatola regalo » 10.00
Per pacco postale 0.80 in più

LA PROFUMERIA
AMOR-MIGONE
MARCA SPECIALE

premiata colle più alte onorificenze, è la più igienica, la più economica e la più ricercata da chi ama i profumi forti.

Estratto, Sapone, Acqua p. toeletta e Dentif. Polvere di riso e Dentif. L. 1 ciascun articolo
Per posta 0.25 in più per ogni articolo

L'ACQUA
ANTICANIZIE-MIGONE
MARCA SPECIALE

è un preparato speciale per ridonare ai capelli bianchi indeboliti, colore, bellezza e vitalità della prima giovinezza, non macchia la biancheria nè la pelle ed è superiore agli altri preparati simili.

Bottiglia L. 4.00
per pacco postale 0.80 in più
2 Bottig. L. 8.00
3 » » 11.00
Franche di porto

A. MIGONE & C.i
PROFUMIERI - MILANO

ACQUA CHININA-MIGONE
ANTIPELLICOLARE
ANGELO MIGONE & C.
Via Torino N. 12
MILANO

ACQUA ANTICANIZIE
ANGELO MIGONE & C.
MILANO

Bottiglia grande e piccola CHININA-MIGONE

Fiala grande e piccola CHININA-MIGONE

Bottiglia acqua Anticanizie Migone

Esigere su ciascun articolo le nostre marche speciali.

VOL. XI N. 63

EMPORIUM

MARZO 1900

RIVISTA MENSILE
ILLUSTRATA D'ARTE
LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
ISTITUTO ITAL. D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

G. BARBÈRA, EDITORE

FIRENZE.

·PANTHEON· ·VITE· D'ILLVSTRI· ·ITALIANI· E· STRANIERI·

·GIÀ· PVBBLICATI·

ROSSINI di E. Checchi.
GOETHE di G. Menasci.
AMER. VESPUCCI di P. L. Rambaldi.
NAPOLEONE III di L. Cappelletti.
MICHELANGELO di Corr. Ricci.

G. BARBÈRA EDITORE

Ogni Vita forma un volume di circa 200 pag. in piccolo sedicesimo, carta filogranata, con ritratto.

Prezzo: Lire Due.

A chi acquista alcuna delle pubblicazioni qui annunziate si aggiunge in dono un certo numero di queste nuove cartoline, secondo l'entità dell'acquisto.

PAOLO LIOY.

PICCOLO MONDO IGNOTO

SOMMARIO DEI CAPITOLI.

I. Comunicazioni con gli scomparsi. — II. Dall'altro mondo. — III. Visioni. — IV. Chi viene a darci i nomi. — V. Senza sapere il perchè! — VI. Memori giorni. — VII. Date infauste. — VIII. Enimmi. — IX. Nelle veglie rustiche. — X. Parassiti del linguaggio. — XI. Microbi del discorso. — XII. Parolacce. — XIII. Voci d'anime. — XIV. Canti. — XV. Lamenti. — XVI. L'ultimo affetto. — XVII. Sotto alla vôlta stellata. — XVIII. Arti ipnotiche. — XIX. Col pianto e dopo il pianto. — XX. L'eterno dramma. — XXI. Irriconoscibili. — XXII. Dalle lontananze. — XXIII. L'elisire della vitalità. — XXIV. Facezie. — XXV. Fra lavandaie, cucitrici, contadine. — XXVI. Storielle satiriche. — XXVII. Racconto di avventure. — XXVIII. La novella spettacolosa. — XXIX. Suggestioni ataviche. — XXX. L'occulto. — XXXI. Dall'alto. — XXXII. Mimetismo. — XXXIII. Da paese a paese. — XXXIV. Gli esploratori. — XXXV. Epilogo.

Un volume in 16°, della *Raccolta di Opere Educative,* pag. 300 . . . L. **2.50.**

A chi dirige le domande all' Editore si spedisce franco di porto a domicilio.

Num. 63.
VOLUME XI

EMPORIUM

BERGAMO
Marzo 1900

CONTIENE:

7. — LA « STELLA POLARE » DA LOPPA.

EMPORIUM

Vol. XI. MARZO 1900 N. 63.

SPEDIZIONE DEL DUCA DEGLI ABRUZZI.

L'8 maggio dell'anno scorso, S.A.R. Luigi di Savoia, Duca degli Abruzzi, lasciava Torino, recandosi in Norvegia, dove completare gli allestimenti della progettata sua spedizione verso il Polo Nord. La spedizione formata di lui, del capitano di corvetta Umberto Cagni, già suo compagno nel viaggio all'Alaska, del tenente di vascello Franco Querini, del capitano medico della regia marina dott. Achille Cavalli-Molinelli, dei due marinai della marina stessa, Giacomo Cardenti e Simone Canepa, delle quattro guide alpine valdostane Giuseppe Petinax, Alessio Fenoillet, Felice Ollière e Michele Savoye, che pure già accompagnarono il Duca nell'ascesa del Sant'Elias; di dieci marinai norvegesi e di centoventi cani esquimesi, imbarcati ad Arkhangel; è partita, con la *Stella Polare*, dalla baja di Arkhangel, per entrare nel Mare Bianco, il 12 del successivo mese di agosto e, dal momento che essa lasciò la Terra di Francesco Giuseppe, che, dopo la Groenlandia, è la più prossima al Polo, non diede più notizie di sè, come, del resto, non sarebbe più stato possibile averne.

1. — S. A. R. IL DUCA DEGLI ABRUZZI CO' SUOI UFFICIALI.

L'intelligentissimo progetto del Duca consisterebbe nell'avanzare in mezzo agli sterminati campi di ghiaccio a piccole giornate, costituendo lungo il viaggio stazioni e depositi di viveri, di cui servirsi al ritorno, sistema che egli ebbe già modo di sperimentare e con ottimo successo nella sua ascensione del Sant'Elias.

Tutti gl'italiani seguono, con palpiti di ammirazione e di ansietà, il nobile e ardimentoso tentativo, al quale s'è accinto lo strenuo giovine principe di

Casa Savoia, formando i più caldi voti ond'egli, non soltanto riesca incolume dall'ardua prova, ma raggiunga altresì vittorioso il proprio intento, cingendo così l'augusto capo della patria di novella corona di gloria.

Nell'attesa trepidante, mentre ci ripromettiamo di render conto, in queste nostre colonne, dell'audace viaggio del Duca, una volta che, come confidiamo, sia felicemente e trionfalmente compiuto; siamo ora lieti di poter dare, a maniera di anticipazione, il seguente articolo che ritrae ed illustra la partenza della sua spedizione dalla baja di Arkhangel, il suo distacco, cioè, dalla terra nota e vivente, per lanciarsi, traverso gli eterni ghiacci, nel misterioso paese dello ignoto, d'onde nessuna eco può giungere a noi, sino al ritorno di chi, audace, siasi recato a penetrarne il secreto.

LA DIREZIONE.

6. — SALITA A BORDO.

Le storie dei grandi navigatori hanno sempre esercitato un fascino speciale; i lunghi viaggi di mare intrapresi con degli scopi grandiosi hanno creato la leggenda intorno alla scienza delle scoperte, e alle descrizioni delle ardite imprese ci sentiamo subito cattivati dalla poesia del meraviglioso.

I posteri, narrando le avventure della « Stella Polare », potranno cominciare col: « C' era una volta un principe..... quando una fata..... » Soltanto non saranno nel campo della finzione, ma della realtà. Abbiamo la « Fata buona »; abbiamo il Principe: Sua Maestà la Regina Margherita; Sua Altezza Reale Luigi Amedeo di Savoia.

Il viaggio che, con tanta serietà di propositi, sta compiendo il Duca degli Abruzzi è tale da suscitare la nostra fantasia. La fermezza, l'intelligenza, la volontà adoperate nella preparazione dell'audace progetto furono insegnamento e legittimo orgoglio pel nostro paese. Pieni d'ammirazione i nostri cuori esultanti inalzarono fervidissimi voti per la nobile

impresa di un Principe che con semplicità sta aggiungendo un' altra pagina ai gloriosi fasti d'Italia.

La sua determinazione è stata accolta con entusiasmo (non privo di trepidità) e tutti l'hanno applaudita; la progettata spedizione assunse spontaneamente il carattere di cosa nazionale.

ma pochi — anzi pochissimi — seppero e sanno come è partito.

Sua Maestà la Regina, geniale sempre e animata da quei sentimeuti squisiti di delicatissima bontà che in ogni suo atto si riscontrano, pensò alle eterne notti del Nipote e dei suoi compagni, pensò di render

S. A. R. LUIGI DI SAVOIA, DUCA DEGLI ABRUZZI.

Il Duca pensava già da molto tempo di spingersi nelle regioni polari; ideò appunto ed eseguì per provarsi e temprarsi la ormai celebre ascensione sulle cime del Sant'Elias nell'Alaska. La nostra mente rivede sempre quel vessillo da lui piantato con giubilo — pel primo — lassù, dopo aver superate difficoltà enormi con fatiche indicibili. Quel primo trionfo l'incoraggiò a tentarne altri.....

Si seppe che il Duca aveva lasciato il continente,

loro meno penose le future ricorrenze di quei giorni che trovano le attrattive nell'intimità della famiglia, pensò che a quegli uomini forti una variante alla monotonia tetra e forzata renderebbe meno pesante l'isolamento tra i ghiacci. Preparò delle cassette destinate al principe Luigi e compagni, vi rinchiuse per ognuno (grandi e piccoli), dal Capo della spedizione all'ultimo marinaio, il suo dono, il richiamo alla Patria lontana da distribuirsi ad epoche stabi-

2. — LA « STELLA POLARE » DA PRORA.

lite. Quei doni dell'augusta Sovrana che si presentano a Natale, a Capo d'anno, nel giorno del Re, ecc. ecc. hanno un' importanza morale di cui essi gusteranno l'eccellenza e noi ne apprezziamo la portata. La « Fata gentile » compare e tra le tenebre brilla una luce che riscalda quei cuori ed in quelle anime confortate meno arduo apparirà il periglioso cimento!

La Regina incaricò il conte Gerolamo Oldofredi Tadini, suo gentiluomo, di portare al Duca col suo ultimo saluto il misterioso bagaglio. Egli giunse ad Arkhangel verso la fine dello scorso luglio e rimase coll'illustre viaggiatore sino alla definitiva partenza, anzi l'accompagnò al mare aperto all' uscita della Dwina ed ebbe così l'onore e la fortuna di assistere al felice inizio del gran viaggio. Presenziò gli estremi

preparativi della spedizione, ammirando la serietà serena colla quale ebbe principio — tanto modestamente — un tentativo destinato forse a splendidi risultati.

Molti credono — probabilmente i più — che lo scopo prefissosi dal principe Luigi sia quello di andare alla scoperta del Polo Nord o addirittura di « andare al Polo Nord » come uno va a Londra o al Cairo. No; lo scopo del Duca degli Abruzzi si limita — e ripetutamente l'accennò a chiunque glie ne fece parola — a portarsi il più in là che gli riesca verso le regioni polari, studiando lungo la via e facendo tutti quei rilievi che potrà e pei quali si è munito di una completa collezione d'istrumenti di precisione per le osservazioni geodetiche, magnetiche, geografiche ecc. ecc. Il raggiungere l'intento di rettificare in tal modo le carte geografiche di quei paesi, che oggi tutti sanno incerte e non sicure, sarebbe già opera da rendersi benemerito della scienza. Naturalmente se Dio volesse che nell'esecuzione dei suoi progetti egli intravedesse la possibilità di avvicinarsi al polo non si ritrarrebbe dal farlo.

9. — LA PARTENZA.

*
* *

Le fotografie che abbiamo il piacere di presentare sulla nostra rivista, non occorre il dirlo, hanno un pregio eccezionale oltre al merito della loro esecuzione veramente perfetta, e rivelano un finissimo accorgimento nel saper cogliere i momenti più spiccatamente indicati.

BAJA D'ARKHANGEL.

Sono accurato lavoro del signor cav. Emilio Silvestri di Milano, che in questo come in altri viaggi, fu fedele e gradito compagno del conte Oldofredi. Oltre al cav. Silvestri trovavansi pure ad Arkhangel i signori conte colonnello Nasalli Rocca, nostro addetto militare a Pietroburgo, e conte Edoardo Rignon, capitano nelle batterie a cavallo. Da Pietroburgo venne pure ad ossequiare il Principe S. E. il conte Morra di Lavriano, nostro Ambasciatore presso la Corte di Russia; ma non ha potuto trattenersi che 24 ore, dovendo ritrovarsi a Pietroburgo pel Battesimo della nuova figlia dell'Imperatore nata in quei giorni.

Ecco qualche cenno sulle fotografie.

BAJA D'ARKHANGEL.

N. 1. Il Duca degli Abruzzi coi suoi tre compagni: capitano Cagni; il secondo in comando Querini — ufficiale che si distinse assai a Candia —; dottor Cavalli, medico di bordo. Tre nomi che con quello del loro Capo sono già scritti con lettere d'oro negli annali dei navigatori.

N. 2. La « Stella Polare » a carico completo ormeggiata nella baja di Dwina ad Arkhangel nel borgo di Solombola. Questa nave — norvegese acquistata a Cristiania — fu dal Principe ridotta nelle migliori condizioni per resistere all'ardua navigazione alla quale era destinata. Le sue pareti furono rivestite da un doppio strato di assature esterne dello spessore totale di ben 80 centimetri per resistere

3. — I CANI DELLA SPEDIZIONE.

alla pressione dei ghiacci. Non essendo che una baleniera con macchina ausiliare senza nulla di confortabile per i navigatori, si è dovuto costrurre a poppa sopra coperta un salottino centrale fiancheggiato da quattro cabine tutte eguali, prive di luce e della più nuda semplicità, pel Duca e suoi tre compagni. Per dare un' idea del come ogni inutile superfetazione sia stata bandita, basta citare le dimensioni di questi modestissimi ambienti: il salottino centrale misura 4 metri per 2,25 e le cabine 2 metri per 1,70...... Ed è in questi angusti locali che quei quattro forti si sono condannati a passare i lunghi mesi delle notti artiche.

N. 3. I cani. I famosi 127 cani legati con catene perchè tutt'altro che mansueti e tra loro poco conciliante. Sono cani siberiani d'una razza speciale, resistentissimi ai freddi e che servono a tirare le slitte per i trasporti. Furono raccolti dal sig. Trontheim (N. 4) lo stesso che li fornì a Nansen. Presentiamo la fotografia di uno di questi cani (N. 5) nato a bordo del « Fram » e regalato proprio da Nansen al Duca a Cristiania. A differenza degli altri è buono, docile, per cui non occorre tenerlo alla catena e scorrazza sulla nave come il padrone di bordo. Ri-

4. — IL SIGNOR TRONTHEIM.

A BORDO.

sponde al nome di « Grasso » perchè tale è. Al ritorno della spedizione Sua Altezza lo ha promesso al comandante Cagni.

A BORDO.

N. 6. Salita a bordo. Il Duca mette il piede sulla scaletta del bastimento per impartire le ultime disposizioni della partenza. È l'abbandono del continente..... Il sogno comincia a diventar realtà!

N. 7. Saluto alle navi. La « Stella Polare » prende commiato ufficialmente dalla baja di Arkhangel e collo sventolar delle sue bandiere si mostra d'animo lieto, festoso e fidente nel suo destino.

N. 8. Uscita dalla Dwina. La nave maestosamente si avvia a traverso la barra per entrare nel Mar Bianco e con moto veloce, con baldanza segue la sua rotta conquistatrice.

N. 9. Viva il Re! Il conte Oldofredi coi signori Silvestri, Nasalli e Rignon, dopo aver accompagnato per qualche ora il Principe, sono scesi nella baleniera a vapore, gentilmente messa a loro disposizione dal Principe Gortchacoff, governatore di Arkhangel, e commossi dall'ultimo addio nel momento commovente della vera partenza, coi cappelli e fazzoletti salutano ancora la « Stella Polare » che s'allontana..... Luigi di Savoia lassù in alto, sulla passe-

rella del comando, leva il suo berretto ed agitandolo con voce vibrata, grida un formidabile: « Viva il Re! » al quale risponde la frenetica acclamazione di tutti quei pochi presenti. E quel « Viva il Re! » vociato là in mezzo al mare immenso sott'un cielo radiante assume un significato altissimo; pare che l'intero mondo debba udirlo. Quelle tre parole voglion dire: affetti, speranza, gloria, dovere, volontà, forza, il bello ed il buono della vita..... « Viva il Re! » è la sfida lanciata agli elementi, è il grido di guerra, è l'invocazione nella conquista, è l'amore per l'Italia, è la poesia del viaggiatore, è la rassegnazione, è l'ideale d'un'anima, è fiducia in Dio!

Questo avvenne il 13 agosto 1899 alle ore 17 nel Mar Bianco al 71° parallelo Nord.

Il sig. Emilio Silvestri con questa sua fotografia ci ha dato un'idea del suo elevatissimo modo di sentire, giacchè il momento da lui scelto con intuito così delicatamente indovinato era unico.

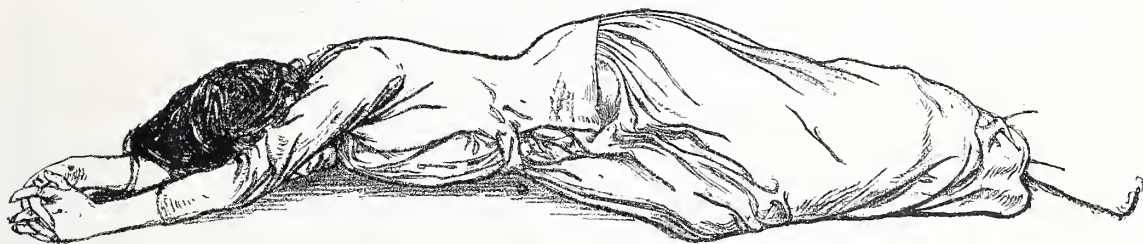
5. — IL CANE FAVORITO.

*
* *

Aggiungiamo un'ultima fotografia, opera dello stesso Duca degli Abruzzi; rappresenta la « Stella Polare » che entra nella Dwina il 22 luglio 1899, rompendo i ghiacci che ne sbarravano l'accesso. Quest'istantanea è presa dalla poppa della nave ed è firmata da Lui perchè volle farne dono al conte Oldofredi.

Milano, Marzo 1900.

TOBERAL.

ENTRATA NELLA DWINA — FOTOGRAFIA ESEGUITA DA S. A. R. IL DUCA DEGLI ABRUZZI.

CARLOS SCHWABE — DISEGNO.

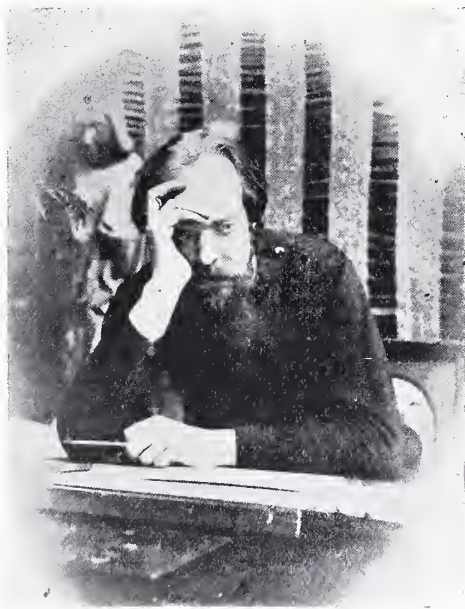
ARTISTI CONTEMPORANEI: CARLOS SCHWABE.

DAL giorno, in cui, or son parecchi anni, le opere di questo artista apparvero la prima volta in pubblico, le menti sveglie seguono, con interesse, il talento di lui e ne osservano lo sviluppo e le successive manifestazioni. Lo Schwabe non ha mai prodotto nè con molta fecondità, nè con fretta, e, dacchè la *Revue illustrée* ebbe pubblicato una sua completa illustrazione dell'*Evangile de l'Enfance*, tradotto in francese da Catullo Mendès e riunito poi in un bel volume dalla libreria Armand Colin, si può dire che tutto quanto è venuto in luce di lui segna una nuova fase del suo pensiero e de' suoi concetti artistici. Da ciò il vivo interesse che desta un' opera, sovra ogni altra, meditata ed in pari tempo spontanea, come potrà mostrarla l'analisi che tenteremo di farne.

Coloro ai quali sfuggì, per avventura, la pubblicazione della *Revue illustrée*, poterono vederne riuniti gli acquerelli originali nel primo Salone della Rosa-Croce apertosi la primavera del 1892 nella Galleria Durand-Ruel; fu là ch'ebbe luogo il primo rapporto diretto dell'artista col pubblico. Un tale pubblico, si dirà, fu ancora molto ristretto; ma esso racchiudeva indubbiamente tutti coloro che consacrano all'arte una attenzione molto diversa da quella degli spettatori oziosi. Si ricordi, infatti, la importanza effettiva che, allo infuori di un troppo angusto cerchio d'iniziati, assunse allora il tentativo di quella prima esposizione d'arte idealistica, alla quale, in onta alla cabalistica insegna e a certe spiacevoli vicinanze, artisti seri apportarono il contributo delle loro opere. Tutti quelli che agognano di dare alle loro idee una espressione plastica accolsero con favore quel saggio di aggruppamento fondato sul duplice principio del pensiero e della tradizione. E si volle prestar fede alla sincerità degli iniziatori, l'opera de' quali se fallì, dopo essersi sostenuta per alcuni anni, fu in causa di troppo tendenziose manifestazioni di chiesuola e di deplorevoli compromessi.

CARLOS SCHWABE.

Ma, da principio, molti nomi, che non erano tut-

tora se non all'esordio della loro fama, o appena la vedevano spuntare, ebbero colà il modo di manifestarsi: e, tra questi, quello di Carlos Schwabe. Tutti i buongustai ricordano ancora i manifesti a chiaroscuro in azzurro che lo Schwabe compose per quel primo Salone della Rosa ✝ Croce, il cui misticismo infinitamente ieratico ottenne un sì grande successo. [1]

È, dunque, nelle illustrazioni a colori dell'*Evangile de l'Enfance*, seguendo il testo pagina per pagina, che si possono cogliere, per così dire, al vivo le origini del talento di Carlos Schwabe: da esse traspaiono le varie sue aspirazioni, al momento in cui egli versa in una prima opera tutto il bollente ardore de' suoi desideri di artista. Il vivo interesse che desta l'*Evangile*, nel quale si riscontrano già parti così complete e un tanto sicuro intento di ciò che dev'essere l'illustrazione di un libro, non proviene soltanto dal fatto che trattasi di un primo esperimento, ma altresì dallo scorgervi, nel più stretto senso, un'opera di apprendista con la quale

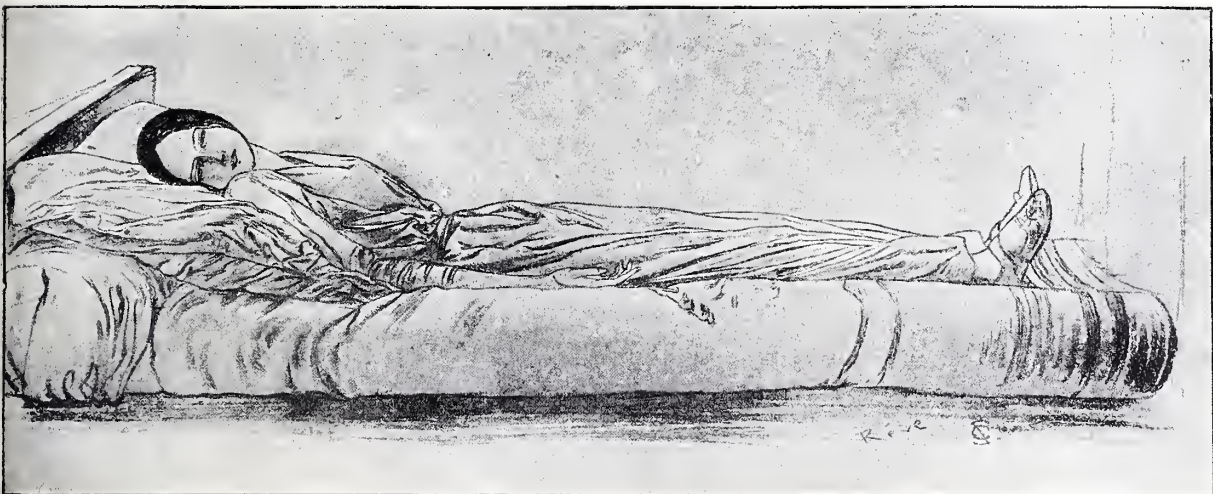
CARLOS SCHWABE — DISEGNO.

[1] Vedi *Emporium*, Vol. IV, pag. 380.

l'artefice fa le sue prime armi e s'impossessa faticosamente della propria arte.

Da poco, in fatti, Carlos Schwabe era giunto a Parigi, provenendo dalla Svizzera, dove aveva passato gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza e dove la sua educazione artistica, secondo almeno egli la intendeva, era stata turbata dalla necessità di prestarsi a lavori di disegno industriale, tanto per guadagnarsi la vita. Dovette però formarsi tutto da sè, non lieve titolo di gloria per un artista, al grado di perfezionamento, cui è oggi arrivato.

dell'atteggiamento e del gesto, delle movenze del corpo riassumenti, per così dire, tutto un complesso sentimentale ed intellettivo, che si riscontra sempre nell'artista, il quale si preoccupi di conseguire l'adesione del nostro sentimento e di interpretare la nostra stessa intellettualità.

Possiamo anche dire che è stato in grazia di una tale ricerca delle esatte movenze, senza tema degli scorci audaci, che Carlos Schwabe ha potuto acquistare sì presto una incontrastabile scienza del disegno, giunta oggi a perfetto grado di maestrìa e

CARLOS SCHWABE — STUDIO PER L'ILLUSTRAZIONE DEL « RÊVE ».

Non è già una pseudo-ingenuità quella che dà un fascino speciale ai disegni dell'*Evangile*, ma sibbene la rivelazione di un vero « primitivo », il quale giunge a trionfare della propria inesperienza, o piuttosto ad animarla d'un soffio spirituale, con uno immenso amore per la propria arte e uno infaticabile lavorìo di fronte al proprio modello. È istruttivo in sommo grado il considerare, a traverso le pagine di codeste illustrazioni, come Schwabe ha trattato la figura, il paese, o i motivi floreali dei contorni inquadranti le pagine del testo. In tutti, egli cura di precisare una forma, ma, forse più ancora, di farne scaturire una forte significazione sentimentale. Già vi si scorgono personaggi ammirevoli pel loro carattere, volti profondamente improntati da linee espressive, e si rileva pure, in questa prima opera di un giovinetto, quella ricerca

degna, come il vedremo, d'essere paragonata alla maniera dei maestri che possedettero la maggiore squisitezza di forma.

Di fronte alla natura, nei pezzi di paese, che schiudono calmi e dolci orizzonti sulle pagine dell'*Evangile de l'Enfance*, Carlos Schwabe ha messo sempre la medesima cura, ed egli tratta un albero, col suo irretimento di rami, col suo fitto di frondi, co' suoi nidi di uccelli, con la stessa pazienza e minuzia di una figura umana.

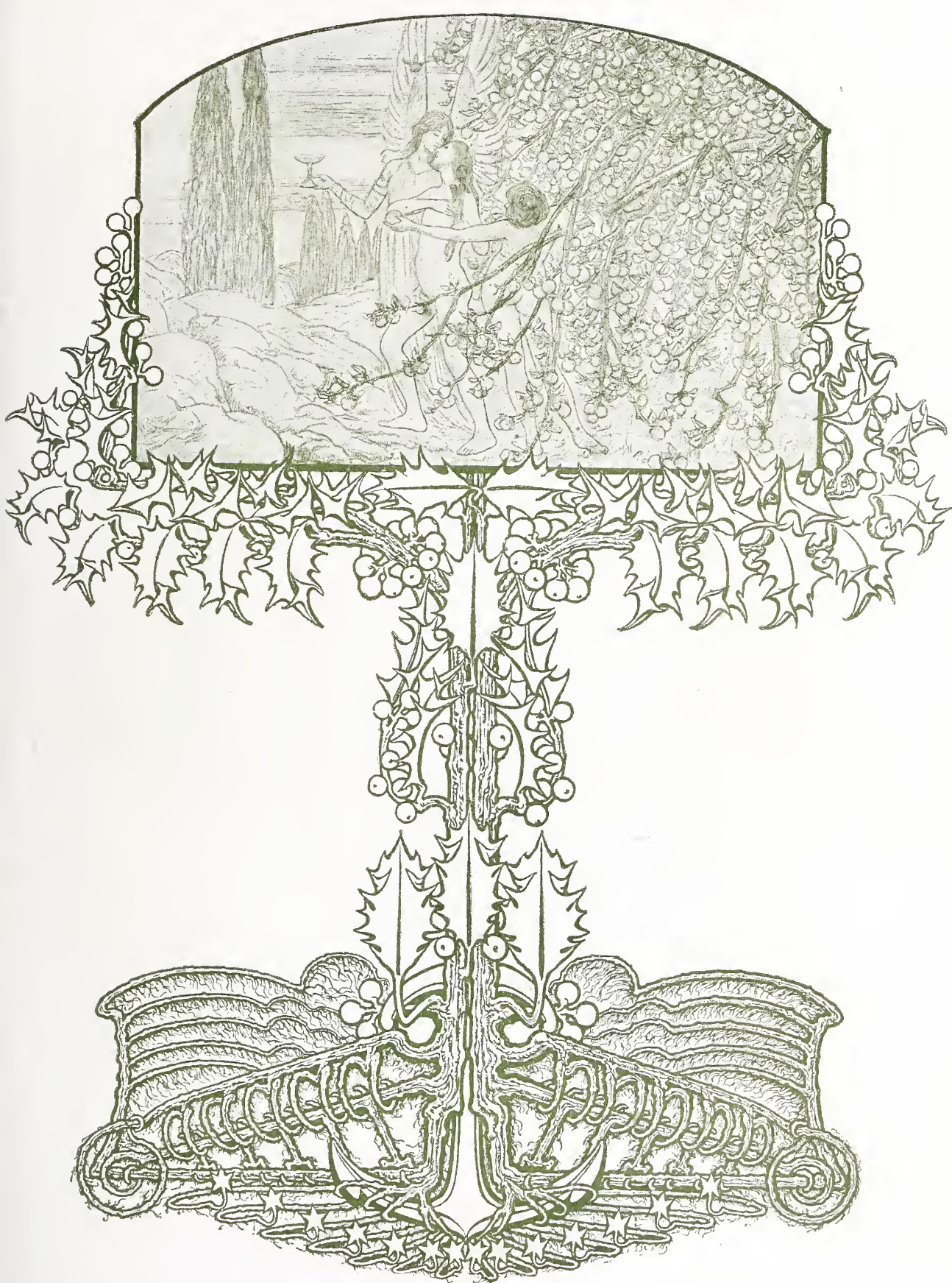
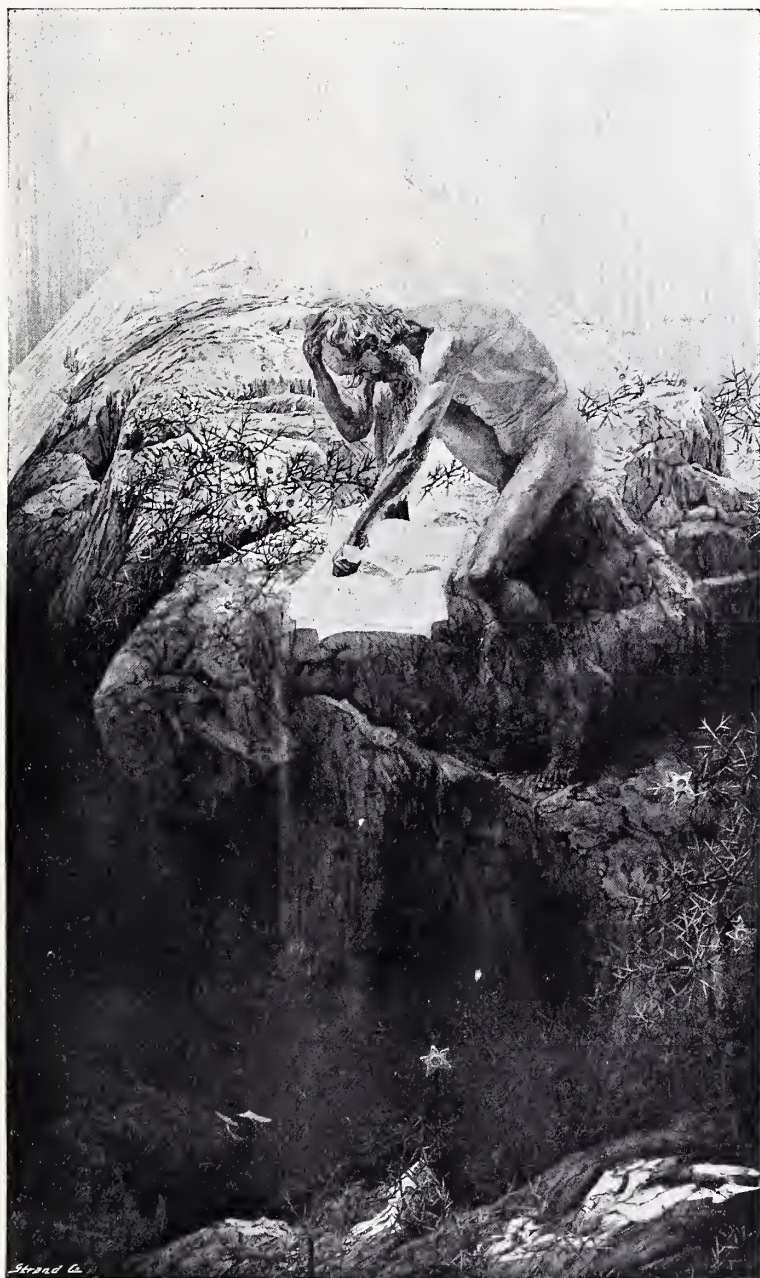
Bisogna ben considerare che questa illustrazione dell' *Evangile de l' Enfance*, ha inaugurato, nell' arte del libro, una via nuova, che, dopo alcuni anni, fu poi seguìta da altri, ma della quale Carlos Schwabe porse il primo esempio. Qui non si tratta solamente di una ornamentazione continua, che si adatti al testo, inquadrandolo pagina per pagina; ma altresì,

nelle composizioni fuori testo, di un partito di decorazione più interpretativa. L'artista non cerca più di dare alla illustrazione aneddotica il rilievo e la documentazione d'un quadro storico; egli concepisce il proprio lavoro come un ricamo, che orli il racconto di motivi adeguati, occupando qua e là tutta una pagina di un più ampio canevaccio, che offra, non una semplice trascrizione figurata del testo, ma spesso una specie di personale parafrasi. Pei la stessa sua consecuzione, l'opera acquista un valore decorativo speciale, che non può avere una illustrazione frammentaria, meno ispirata ad un sentimento d'accordo e di unità, epperò meno fatta per costituire una ornamentazione diretta ed intima del libro stesso, considerato come opera tipografica.

Carlos Schwabe ha largamente usato, pei contorni delle pagine, della decorazione floreale; ed anche ai fiori egli presta una movenza che, per quanto soggetta all'esigenza della linea ornamentale, è pur viva ed espressiva, e ha quasi un senso patetico personale. Il sistema più consueto di decorazione floreale consiste nel prendere il fiore allo stato di riposo per trarne un motivo ornamentale: Carlos Schwabe, invece, ci mostra il fiore in azione; lo coglie, diremo così, nelle varie fasi della sua vita vegetale, nei varî suoi stadi di sbocciatura, di schiudimento, di decrepitezza. Anzi, con accavalciamenti che gli sono tutti propri, egli ne accresce persino la impressione di rigoglio, o di decadimento: ned è a trascurarsi il rimarco che il suo concetto decorativo della pianta si compiace nel riunire insieme tutti gli ele-

CARLOS SCHWABE.
STUDIO PER LA COPERTINA DELL' « IDÉE LIBRE ».

CARLOS SCHWABE — « SUR LE CHEMIN ».

Strand Co.

CARLOS SCHWABE — « SUR LE CHEMIN ».

menti vegetali, dalle radici al fiore. Lo Schwabe intravede così la pianta nel suo logico sviluppo: ne determina, d'un colpo solo, tanto lo sviluppo quanto il destino, nel quale trova un segno simbolico del destino umano. Non è che dopo avere faticosamente aggrovigliolato le proprie radici in nodi tortuosi tra le regioni tenebrose della terra che lo stelo può rampollare alla luce e, proseguendo la propria ascesa, dar fiori e frutti, quando è vicino il termine della sua esistenza. L'allegoria si

CARLOS SCHWABE.
« LA VERGINE DEI GIGLI » — FRAMMENTO.

impone di per sè stessa, con un motivo che tenzona sempre nel cervello dell' artista, il quale ha conosciuto le difficoltà della vita e da esse ha attinto le proprie forze. Nell' opera sua, le piante si fanno più umane: egli esprime sempre cotesta fratellanza tra gli esseri creati.

Le illustrazioni dell' *Evangile de l' Enfance* datano dal 1891-92. Col 1892, Carlos Schwabe cominciò a illustrare *Le Rêve* di Emilio Zola. Qui la difficoltà facevasi, forse, maggiore, poichè, di fronte ad un racconto più prossimo alla vita reale che nol fossero le leggende apocrife, l' artista doveva spingersi sino al grado di libera interpretazione che il suo disegno gli poteva permettere. Ed è, per davvero, un commento sentimentale del romanzo di Zola che ci porgono le composizioni dello Schwabe, tanto che lo stesso Zola stupiva un giorno di veder espresse dalla illustrazione tante cose ch' egli non ricordava d' aver intromesse nel suo libro. Nè il giovine artista si sgomentò di una tale osservazione: volendo, anzi, difendere i propri diritti a un concetto nuovo della decorazione del libro, e certo, d'altra parte, di non avere che spiritualizzato il romanzo, e cercato, in particolare, di esprimerne il contenuto psichico, rispose franco che se l' autore non vi aveva messo tutto ciò, avrebbe dovuto mettercelo. Bastarono, del resto, pochi anni per dare causa vinta a Carlos Schwabe, nè più alcuno si avvisa di contrastare all' artista il suo diritto di fare, dal canto suo, un' opera personale, evitando le contraddizioni col documento originale. L' illustrazione del *Rêve* restò, d' altronde, quanto a lui, incompiuta e il delicato incarico di menarla a fine venne affidato a Luciano Métivet, al quale non poteva tornar possibile di apportarvi lo stesso fervore artistico del suo predecessore.

Conviene citare altresì i disegni composti per la illustrazione dell' *Immortalité* di Edmondo Haraucourt, riservata alla Società dei Bibliofili, nella quale si rivela una maniera sempre più fine e completa, quale ci apparirà nel seguito di tale opera. Carlos Schwabe, del resto, ha poi ripreso, per dar loro un maggiore sviluppo, alcuni motivi trattati nei contorni delle pagine, e noi parleremo più innanzi del suo acquerello *Sur le Chemin*, del quale un primo indizio si trova nella *Immortalité*.

Circa all' epoca stessa dei suoi primi saggi di illustratore, risale uno de' suoi più antichi quadri: *Les Cloches*. Intellettualmente, esso si riannoda al medesimo ordine di ispirazione e ciò che, sino a

quel punto, domina l' artista è una mistica e pensosa tenerezza che gli fa rivestire di forme corporee delle semplici espressioni spirituali. L' idea di questa pittura è, d' altronde, incantevole e di una evocazione immediata. Lievi ombre alate di donne in lunga veste escono da un campanile e si tengono sospese per l' aria in cerchio armonioso. Esse apportano alla terra la consolazione, l' estasi, la preghiera, e i gesti delle mani bastano ad esprimere la gradazione di sentimento concretata in ciascuna di quelle figure. Di sopra ai tetti, la campagna si stende lontana, immersa in una luce radiosa, come un ideale mattino di Pasqua, e le forme fluttuanti delle Messaggere si fondono sempre più in quella rosea atmosfera, come accade delle vibrazioni delle campane. V' è qui, come si vede, una specie di trasposizione dei sensi, dappoichè, per ricordare immagini auriculari risentite da ciascuno in modo indimenticabile, l' artista ricorre alla espressione visuale, nella quale sa trovare rispondenze esatte e suggestive. È proprio l' anima delle campane ch' egli ha saputo dipingere, con la maggiore semplicità di arte e di sentimento.

Prima di assumere in esame le opere più com-

CARLOS SCHWABE — DISEGNO IN MEMORIA DI GUGLIELMO LEKEU.

CARLOS SCHWABE — DISEGNO.

plesse, che susseguirono, e con le quali Carlos Schwabe, mediante uno sforzo poderoso, s' innalzò sino al pieno possesso del proprio pensiero e della propria arte, ci occorre notare com' egli, pei suoi lavori dipinti, si arrestasse quasi esclusivamente all'uso dell'acquerello. Non è arduo, infatti, il capacitarsi del vantaggio che può trarre da un tale procedimento la maniera di Carlos Schwabe, nella quale tutti i fondi sono determinati nel modo il più scrupoloso.

La pittura ad olio non gli potrebbe consentire di precisare con altrettanta minuzia il suo disegno sotto una materia densa e pastosa: l'acquerello, invece, non carica mai i contorni e la primitiva modellatura del soggetto, e l'ossatura intima della composizione traspare sempre di sotto il rivestimento del colore. Nel finimento ultimo dei propri lavori, Carlos Schwabe rimane sempre un maestro del disegno: e noi aggiungeremo, più avanti, qualche altra parola a questo proposito, per meglio definire il vero temperamento dell'artista.

***

Abbiamo detto che ogni rivelazione del suo talento segnava per lui una fase novella. Non è, infatti, che dopo periodi di raccoglimento e di lavoro silenzioso, che, di tempo in tempo, vedesi apparire l'opera ultimata dall'artista, nella quale, laborioso e sincero, egli ha cercato di spingersi sino al fondo nella espressione di ciò che sente in sè stesso.

Così, dopo le opere giovanili, che abbiamo esaminato, opere, già per molti lati, mature e solidissime; pagine ricche di sentimento, dalle quali traspira il desiderio d'assicurare la evocazione ideale sopra un contesto lineare che non lasci posto all'esitanza; vediamo spuntare subitamente quadri ancora più preziosi nella ricerca della forma, più ricchi di dettagli e, ciò che maggiormente collima con una pertinace indagine del tocco incisivo e gastigato, più complicati nella ideazione.

Sarebbe, nondimeno, un disconoscere codesta natura d'artista volonteroso ed ardente, ma altresì istintivo e spontaneo, il credere che il suo spirito compia un lavoro di farragine metodica e che, sul motivo iniziale, egli si studi di accumulare intendimenti accessori, per rendere il soggetto più oscuro ed ermetico e caricarlo di conseguenze filosofiche. Non è punto così. E se avviene che i soggetti da lui trattati ci sembrino strani ed ardui a penetrarsi in ogni loro parte, ciò deriva dal libero funzionamento di una facoltà creatrice, la quale intravvede, di primo acchito, complicazioni che altri dovrebbero man mano combinare.

Senza esaminare, pel momento, sino a qual punto si possa spingere la significazione sentimentale racchiusa in un' opera dipinta; per rendersi conto della reale semplicità di spirito dell'artista, della naturalezza de' suoi concetti, quando pure essa ci sembri tumultuaria e irta di accessori, basta udire Carlos Schwabe ad esporre, prima di tradurli sulla tela o sulla carta, i soggetti che gli tenzonano in cervello. In lui è sempre un'idea che prende corpo, una com-

mozione umana che si trasforma direttamente in immagini plastiche : ed egli ne abbraccia subito ogni particolare, ogni più squisito raffinamento di grazia comunicativa. Le espressioni degli atteggiamenti si impongono, la decorazione si delinea con precisione assoluta : tutto il quadro sorge nella sua mente ed egli lo porta con sè sino al giorno in cui gli è dato di tradurlo materialmente in atto.

Conviene, infatti, scorgere in questo cervello d'artista uno spirito perennemente in moto, nel quale la gestazione di un'opera assume alcunchè di eroico e quasi di spasmodico , nello sforzo per giungere all'opera tangibile, si rivela una tensione continua così del pensiero come della mano che traccia le linee. Per l' indole sua stessa essenzialmente sensibile e vibrante, ansiosa di trasfondere in altri la propria commozione, Carlos Schwabe non può produrre senza una scossa di tutto il suo essere, la quale raggiunge il massimo grado di acuità fisica e morale. E in simile oscillìo di tutte le sue facoltà concomitantemente spronate, splendono sotto le sue dita i riflessi di sogni tragici, bizzarri e misteriosi, ne' quali scuopronsi segni simbolici di maldistinti destini e, nell'un tempo, ineffabili delicatezze di sentimento, che rivelano il grande fondo di bontà umanitaria e d' ingenuità spirituale costituente il lato più ammirevole del carattere di lui.

È sotto questo duplice aspetto di dolcezza e di pertinacia che bisogna sempre considerare il talento di Carlos Schwabe.

Una delle sue opere più complete è, senza dubbio, il quadro che s' intitola : *L'Etre du Mal*. Su basalti frastagliati e striati a maniera di indecifrabili geroglifici, sta distesa una donna nuda, in atteggiamento di sfinge, protendendo sulla propria testa due grandi ali nere auncinate come quelle de' pipistrelli. Sotto di lei, ribolle una fornace mostruosa : è una fusione formidabile di elementi caotici, un turbine di vapori opachi addensantisi lungo le pareti della caverna, di mezzo a' quali volicchiano spauriti uccelli notturni. Ma, al disopra di tale fucina d' inferno, nella quale, a seconda di una chimica satanica, si combinano e si corrodono a vicenda gli elementi di tutti i mali, che devono corrompere la umanità, la sfinge rimane immobile e fredda. Non si tratta quindi di una fantasmagoria infantile, della ridevole pittura di un incubo : bisogna esaminare attentamente quella interessante personificazione del Male, quella visione del Cattivo Genio, non reso con una faccia schifosa e terrificante, ma cui, per contro, l'artista ha dato un cranio perfettamente organico, un angolo facciale che si potrebbe dire geometrico. Quella testa esprime meravigliosamente la volontà sovrana, la crudeltà tranquilla e meditata. Il volto insensibile, l'occhio profondamente incavato, la bocca severa, appartengono a un essere che calcola ed osserva, fidente in anticipazione in risultamenti scientificamente securi. E, come emblema del suo potere, alla maniera stessa di un globo imperiale, la donna porta sulle dita un teschio umano sul quale striscia un serpente.

L'artefice ha compiuto l'opera sua, la quale abbonda per chiunque la osservi di riflessioni, di ravvicinamenti e di ricordi. Essa non rimane al difuori di noi, ma ci suggestiona con una espressione personale, ad un tempo, precisa e rappresentativa. È il Genio del Male, ma può essere anche una evocazione più definita : la perfida Maga ; può essere altresì la Donna che, conscia del proprio potere, ne usa per spandere a sè d'intorno la rovina e la desolazione. Ed è dagli echi, ripetuti e trasformati senza posa, emergenti da una tale opera, che, sotto il suo aspetto allegorico e fantastico, si può giudicare del suo carattere veramente umano e meditativo.

Al medesimo ordine d' idee appartiene *Le Destin*, venuto poco di poi e del quale ci duole non poter dare una illustrazione. Esso occupa, peraltro, un posto troppo rilevante nell'opera complessiva dello Schwabe perchè possiamo lasciarlo sotto silenzio.

L'orizzonte che, nell'*Etre du Mal*, si trova ri-

CARLOS SCHWABE — STUDIO.

stretto e soffocato tra mura di rocce, nascoste esse medesime da nembi di fumo; qui, invece, si allarga e rischiara tutta una rapida e multipla visione della Vita e della Morte. Nel fondo, scorre luminoso il fiume della vita, solcato da barche, che si precipitano in corsa l' una di seguito all'altra. Ma, sul fiume, ecco aprirsi una gola più cupa, all' ingresso della quale sta una rigida figura del Destino, consanguinea, pel carattere austero ed osseo del viso, a quella dell' Essere del Male. Con gli occhi chiusi, essa si lascia scivolare tra le dita l'ordito delle umane esistenze, seminato di stelle: i fili s'aggrovigliano sul suo capo e, tratto tratto, d'un moto fatidico, essa arresta il telaio e interrompe il corso di una vita novella. È l' opera cieca del Destino. Ma quella gola della Morte, alla quale giungono le barche, per quanto appaia misteriosa sotto il riflesso di una chiarità lunare, non è di approdo repugnante. Là si trovano altre donne che accolgono ogni nuova barca con mani pietose e le dirigono tra le iridi cupe della sponda. La prima cimba, che si presenta, ha la forma di una culla: essa porta un bimbetto serio e pensoso, deliziosamente ritratto, ravvolto nelle sue fasce, e un an-

CARLOS SCHWABE — ILLUSTRAZIONE PER « L'ÉVANGILE DE L'ENFANCE ».

gelo si inchina per raccogliere quell'anima, con un gesto soave. Ciascuna barca porta da prora un paio d'ali a modo di vele: quella del bimbo ha due ali di angioletto; un'altra ha, invece, ali di cigno con in mezzo una lira: nel personaggio che di qual materiale Carlos Schwabe costituisca l'opera sua, quanto la sua arte partecipi profondamente della sua vita e come il caso familiare od amichevole, che abbia turbato il cuore dell'artista, serbi una traccia in tale sua opera intima e vitale.

CARLOS SCHWABE — ILLUSTRAZIONE PER « LE RÊVE ».

essa trasporta è simboleggiato un musicista, il giovine maestro Guglielmo Lekeu, immaturamente rapito all'arte.

Ed ecco altre barche: quella degli Amanti abbracciati, che si avanzano senza vedere la morte, ed altre ancora, ciascuna delle quali ha la sua speciale significazione.

Sufficientemente abbiamo detto per dimostrare

L'arte di Carlos Schwabe attinge dunque la propria sostanza dalla vita individuale, allorchè questa è nel colmo delle sue angosce e delle sue difficoltà; ma trova pure un'altra sorgente in quell'altra più regolare e grandiosa manifestazione della vita, ma meno spasmodica nel suo stesso mutismo e nella sua fatalità, che noi risentiamo al cospetto della natura.

CARLOS SCHWABE — « L'ÉVANGILE DE L'ENFANCE ».

Carlos Schwabe vive in intimo e familiare rapporto con la natura e si potrebbe dire che, nella perenne sua osservazione, il silenzio dei boschi e la caduta dei rami assume a' suoi occhi una forma concreta, un valore sentimentale ed intenzionale. Avvi un testimonio sicuro di cotesto patetismo che Carlos Schwabe riesce ad esprimere a' suoi paesaggi tolti dal vero, ed è l'acquerello fatto da lui in quella stupenda foresta di Fontainebleau, tanto feconda di vive commozioni estetiche, presso la quale attualmente egli vive.

Si consideri quello scaglione di rocce tormentate, che si elevano le une sopra le altre; si comprenda la spaventosa grandiosità di quella valle petrosa, nella quale magri fusti di abeti sorgono dai crepacci, mentre, da lunge, sotto un pallido cielo crepuscolare, essa è conterminata da una lugubre ondulazione di dune boscose; e converrà domandarsi di quale battaglia di giganti e di dei quel luogo devastato serbi ancora la impronta; a quale sanguinosa tragedia, a quale dramma eschiliano quella gola selvaggia ha servito di scenario; d'onde provenga quello ammonticchiamento di massi ciclopici, e quali salme di eroi primitivi cuopra quella necropoli di nude rocce. Si dirà che tale impressione di disordine e di terrore viene evocata dalla stessa natura del luogo, del quale il pittore non ha fatto che ritrarre la sconvolta architettura. Ma ciò non è esattamente vero, e se la natura fornisce di per sè stessa, mediante una speciale combinazione di elementi, l'impressionante soggetto; è pur ovvio scorgere come l'artista abbia spinto i mezzi d'espressione nel senso da lui personalmente inteso, con quale asperità di disegno egli precisi il sentimento, a quale volontà di ritmo ascendente egli subordini l'ordine dei massi rocciosi, sacrificando pure ciò che, nella disposizione naturale, potrebbe contraddire ad una tale legge di accumulazione. Da ciò il suo quadro acquista un'amplezza impressionante e decorativa, e si può dire che nessuna pittura di paesaggio può essere, a un tempo, altrettanto esatta e personale.

*
* *

È stato per via di tali opere varie e possenti che Carlos Schwabe ha acquistato la scienza positiva dell' arte sua; e si vede, in fatti, sempre che egli diffida delle agevolezze, sprezza la facile esecuzione e l'impressione immediata e che ogni opera è per lui un lavoro faticosamente compiuto

23 Et une grande étoile, du soir jusqu'au matin, rayonna et resplendit sur la grotte; jamais on n'avait vu une aussi grande étoile depuis l'origine du monde.

CHAPITRE CINQUIÈME

1 Et le divin enfant riait dans les bras de Marie, et les anges l'adoraient, et vinrent des bergers qui portaient du lait dans des terrines et des touffes de fleurs et d'herbes; et ils dirent: « Voici l'agneau nouveau-né qui mènera les bergers dans les pâturages du salut. »

2 Et autour de la grotte sonna un tumulte nombreux, comme de chameaux, et de serviteurs agitant des armes et de danseurs qui soufflent dans des trompettes et qui frappent des sistres ou heurtent des cymbales.

3 Car, issus du plus lointain Orient, accouraient les rois Mages que conduisit le signe d'une étoile; et ils demandaient:

4 « Où est le roi qui nous est né? Montrez-le nous afin que nous l'ado

CARLOS SCHWABE — « L'ÉVANGILE DE L'ENFANCE »

nella gioia austera di una produzione condotta al suo ultimo finimento. Egli conquista la beltà espressiva, definitivamente avverata, con la tenace perspicuità del proprio concetto, il quale vuole rivelarsi senza nulla sacrificare della propria essenza, e con una cura assidua del disegno.

D'allora in poi, Carlos Schwabe è giunto al pieno possesso del proprio talento e le opere di lui apparse in tale epoca, acquerelli o disegni, dei quali torneremo a parlare, danno una precisa idea del suo temperamento artistico.

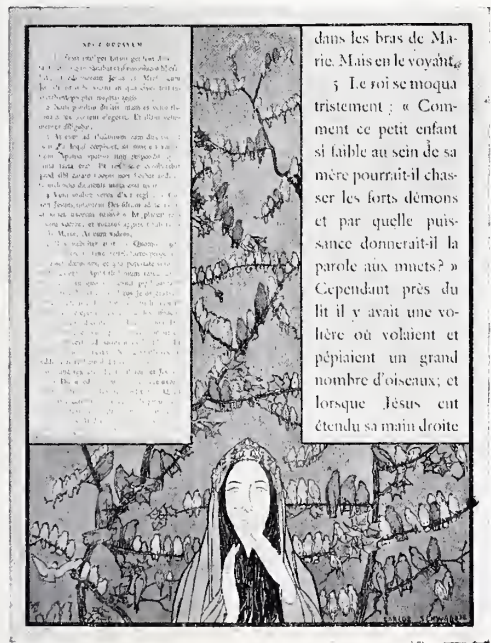
Abbiamo già dimostrato come in lui la ispirazione nasca e si formi, come una idea umanitaria o filosofica si presenti al suo pensiero, ma sotto forma veramente plastica e pittorica, il che fa esulare dall'arte sua ogni meritato rimprovero d'arte letteraria. Certo egli è che lo Schwabe esprime assai, ch'egli si propone perpetuamente di commuovere il nostro sentimento, i nostri ricordi, la nostra ragione, ma lo fa col mezzo di figure e decorazioni direttamente significative.

Ci occorre però insistere sul modo sensibile col quale tali elementi si concretano e sulla forte caratteristica, la quale ci consente di distinguere la mano dell'artista.

CARLOS SCHWABE — « L'ÉVANGILE DE L'ENFANCE ».

CARLOS SCHWABE — « L'ÉVANGILE DE L'ENFANCE ».

È nei disegni più ancora che nei dipinti che possiamo afferrare il segreto travaglio, le molli intime di un simile lavoro. Non è a credersi sia possibile considerare uno dei bei disegni prodotti da Carlos Schwabe in questi ultimi anni e de' quali, disgraziatamente, la riproduzione attenua sempre un po' il nerbo, senza essere vivamente colpiti da ciò che i tocchi hanno di vibrato e di passionale, ma, in pari tempo, della loro correttezza e precisione perfetta. Si può qui parlare di *arte esatta*, come si parla di certe scienze esatte: epperò, in presenza di codesto disegno, che appare caldo e fremente, ma che si vede obbedire tanto meravigliosamente al pensiero direttivo a alla legge formale, si è presi dalla stessa ammirazione che proviamo davanti a un potente congegno, la cui forza accumulata si regola e si costringe e non supera mai lo sforzo necessario.

Non mai, di fatti, come nell'opera dello Schwabe, si può rinvenire a un grado più sorprendente codesta sorta d'intensità *dinamica* della linea, e l'energia concentrata ch' essa secretamente racchiude, senza che il fremito ardente, da cui è animata, e che rivela un altissimo artista, cessi un solo istante

CARLOS SCHWABE — « FERVAAL » — FRAMMENTO.

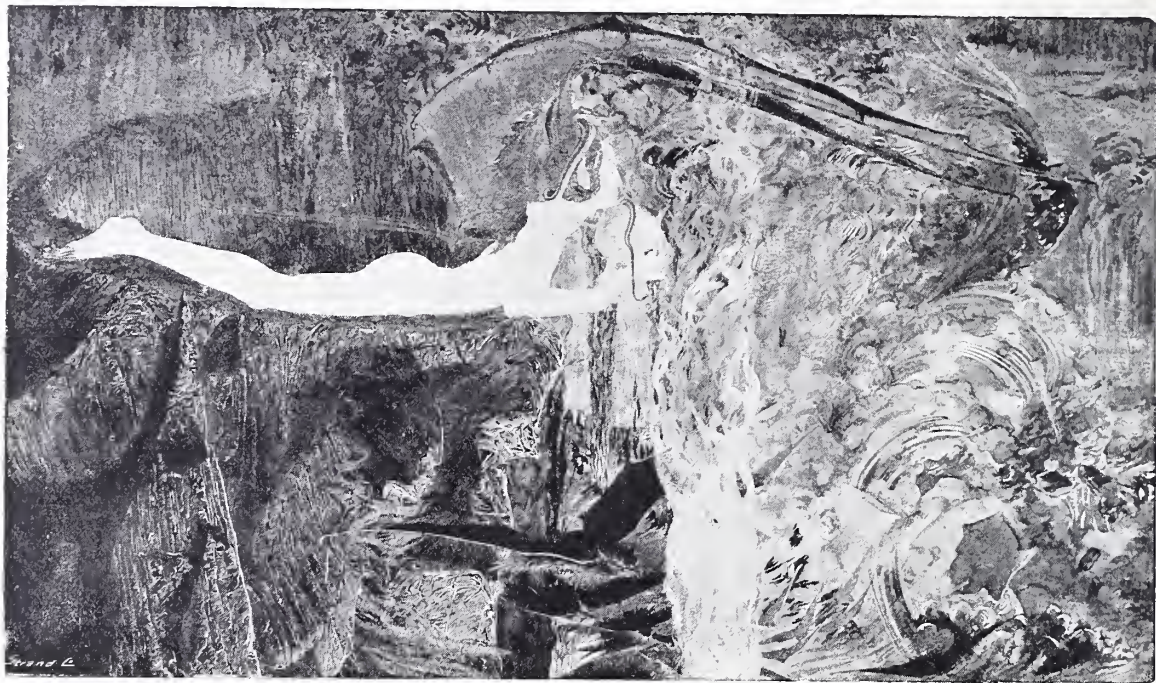
d'essere guidato e contenuto. Codesta emotività vibrante congiunta a tanta sicurezza, ecco ciò che costituisce la cifra caratteristica dell'opera di Carlos Schwabe, nè troppo si saprebbe insistere su questo punto, che basta a svelare tutto un metodo di lavoro, tutto il carattere dell'uomo stesso, lottatore volontario e pertinace, che non vuole dovere il trionfo se non a' proprii sforzi.

È possibile altresì rinvenire, in codesta ricerca assidua della linea, la traccia delle origini germaniche dell'artista, e il nome che subito balza al pensiero come termine di paragone, è quello appunto di Alberto Dürer. Certo, a ogni modo, che, tra Schwabe e Dürer, non bisogna intravvedere una filiazione di scuola e l'adozione premeditata di una particolare disciplina, ma sibbene una parentela di temperamento e il rapporto che corre tra due spiccate individualità. Si possono, d'altronde, avvicinare alle opere che stiamo studiando anche quelle di un altro maestro, il Mantegna, e questo solo nome basta ad indicare, crediamo, con un esempio identico, come quella severità di stile, quell'arditezza della matita usata come un bulino, provengano dal desiderio di una forma sempre più pura, da un gusto di precisione classica, trasformata essa medesima dal raffinamento di una tecnica personale singolarmente sapiente.

CARLOS SCHWABE — « LA FORESTA DI FONTAINEBLEAU » — STUDIO.

Il confronto col Mantegna si può trovare nelle proporzioni allungate dei corpi, che acquistano così la eleitezza delle forme slanciate, l'eleganza delle mosse libere e misurate: si trova pure ne' panneggiamenti trasparenti e complicati, nelle stoffe a pieghe multiple e molto agitate. Ma in ciò ancora, lo stesso carattere iniziale di sapienza e di accuratezza basta a spiegare siffatte relazioni.

Quest'arte costantemente tesa e intenzionale può,

lo confessiamo, non essere fatta per piacere a tutti. Ma, a non simpatizzare con simil genere di opere, sono soltanto coloro, il cui sentimento illanguidito e la cui riflessione infingarda si spauriscono istintivamente nel sentirsi così soggiogati e nel venire indotti risolutameute a pensare. Quest'arte scuote, a un tempo, il senso estetico meglio educato e le più esercitate facoltà della intelligenza, ed è ciò che i più ricusano di ammettere. L'opera, davanti la s'annodano e le mani stesse si contraggono in brividi misteriosi. Un soffio, o vivificante o funereo, è passato su tutti codesti esseri, che recano l'impronta della vita. Si getti l'occhio su questi due impressionanti disegni, tanto tra loro diversi di espressione, quello, cioè, della donna sollevata come una Pitonessa, il cui corpo eretto sembra volersi librare a volo, mentre innalza della mano un'iride, sbocciata anch'essa in una convulsione stupenda,

CARLOS SCHWABE — « L'ÊTRE DU MAL ».

quale occorre meditare e che porta col tempo frutti sempre più numerosi, perchè campata sempre nelle regioni supreme dell'arte, rimane, senza dubbio, ancora interdetta a molti.

Il concetto della bellezza umana, quale apparisce in Carlos Schwabe, si risente naturalmente dell'alta missione ch'egli attribuisce all'arte sua. Non bisogna, quindi, cercargli di quei freschi volti inespressivi, accreditati soltanto nella pittura, che aspira alle facili adesioni. L'ossatura che trasparisce sempre sotto il velo della carne mantiene alle sue figure il loro aspetto scultorio e personale; gli occhi si velano, le narici fremono, le bocche tremano, i colli si piegano, le chiome si stendono o e lo si metta a raffaccio con la funebre figura dedicata alla memoria di Guglielmo Lekeu, la quale cuopre del suo velo e protegge della sua mano un ramo di giglio, che spande un alone di chiarità come una luce vacillante.

E se tutto ciò si slontana da una grazia artificiosa ed insulsa, da quelle fisonomie si sprigiona nondimeno l'arduo e attraente fascino della bellezza che non si può comprendere se non poco a poco, e vi si scuopre altresì, insieme ad uno inesauribile tributo d'umanità e di compatimento, l'affetto amorevole per la beltà formale espressiva, ricercata ed accarezzata.

Considerando, com'egli ha fatto, certi disegni

quali un' opera definitiva e non quali lo studio preliminare per un quadro, e usando della sua matita come di un pennello, Carlos Schwabe è stato indotto a condensare sempre più la propria ispirazione e a semplificare gli elementi del proprio sogsin da principio, e che, di per sè stessa, rivela la importanza che l' artista attribuisce legittimamente all' opera sua. Comunque una parte del quadro sia tuttora allo stato di semplice disegno, non bisogna credere di non iscorgervi che uno schizzo. Manca

CARLOS SCHWABE — « LES CLOCHES ».

getto. E con questa maggiore semplicità dell'opera si è davvero manifestato un talento giunto alla sua perfetta maturanza.

Nel numero di cotali opere conviene mettere il grande acquerello *La Mort du Fossoyeur*, il quale, benchè incominciato già da parecchi anni, non è ancora finito. Da questo si può rilevare quella produzione lenta e meditata, alla quale accennammo solo il rivestimento del colore; manca, forse, qualche altro mezzo di espressione e di armonizzanza che il pittore saprà trovarvi; ma l' opera di Carlos Schwabe esiste già, dacchè il disegno è finito; e, per codesta, in singolare, è già da un pezzo che tutta la significazione si è esattamente precisata. Avremmo voluto offrire una riproduzione di una tale scena, semplice e grandiosa, nel suo sfondo

invernale di un cimitero seminato d' umili tombe, nel quale un angelo viene a chiamare a sè, a sua volta, il vecchio becchino, già a mezzo sepolto dal suo stesso lavoro nella fossa che sta scavando. Avremmo desiderato avvicinare questo quadro all' altro *Sur le Chemin*, concepito, anch' esso, nel diamo, che si conosca di lui, ha compiuto uno dei passi più potenti dell' opera sua: comunque il motivo sia tolto a prestito dal maestro compositore, la visione di esso è affatto personale ed indipendente.

Fervaal sale il monte, col prezioso fardello della morta tra le braccia, e tutta l' opera sembra co-

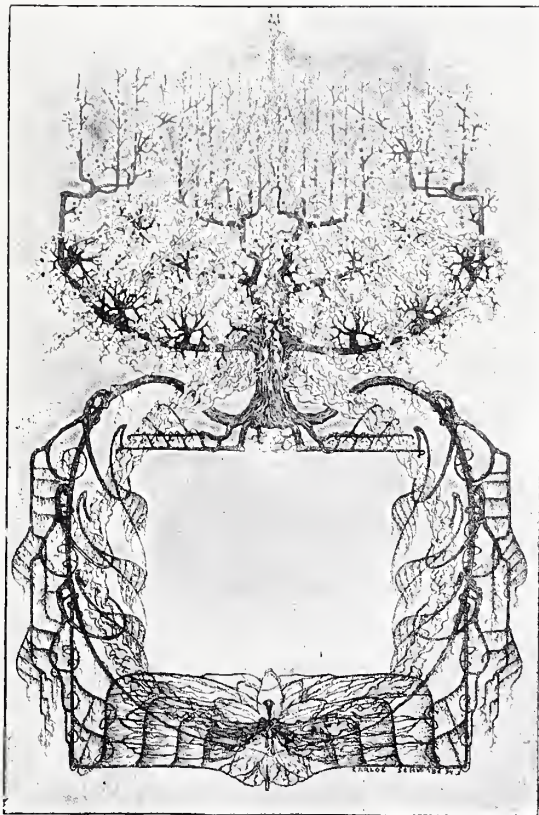
CARLOS SCHWABE — DISEGNO.

medesimo modo sobrio e alquanto astruso, e che ci mostra il pensatore, stanco e invecchiato, sprofondantesi ancora nella ricerca della verità, sopra un calvario di rocce incoronato di spine, tra le quali non brilla che qualche raro e pallido fiorellino.

Dopo tali due opere, viene il *Fervaal*, ispirato al dramma lirico di Vincenzo d' Indy, nel quale la unità del sentimento e dell' espressione sembra acquistare una forza novella. Schwabe ha preso a tema il momento culminante del melodramma e, con questo disegno condotto a pastello, il solo, crestrutta su di un ritmo eroico ed assurgente. Le rocce s' innalzano in scaglioni vertiginosi, velate, nell' assalto che danno al cielo, da vapori di nubi, per mezzo i quali si affollano forme femminee che attirano, a loro volta, il guerriero coi gesti e le grida. Tra i vapori squarciati, si rizzano picchi fatti rosei dal sole. Il mantello di Fervaal vola nel vento e nella luce e i suoi capelli sparsi gli staffilano il viso, ansioso a un tempo e risoluto. La sua bocca si schiude a un canto misto di trionfo e di dolore: e tutta la composizione sembra intonata al diapason

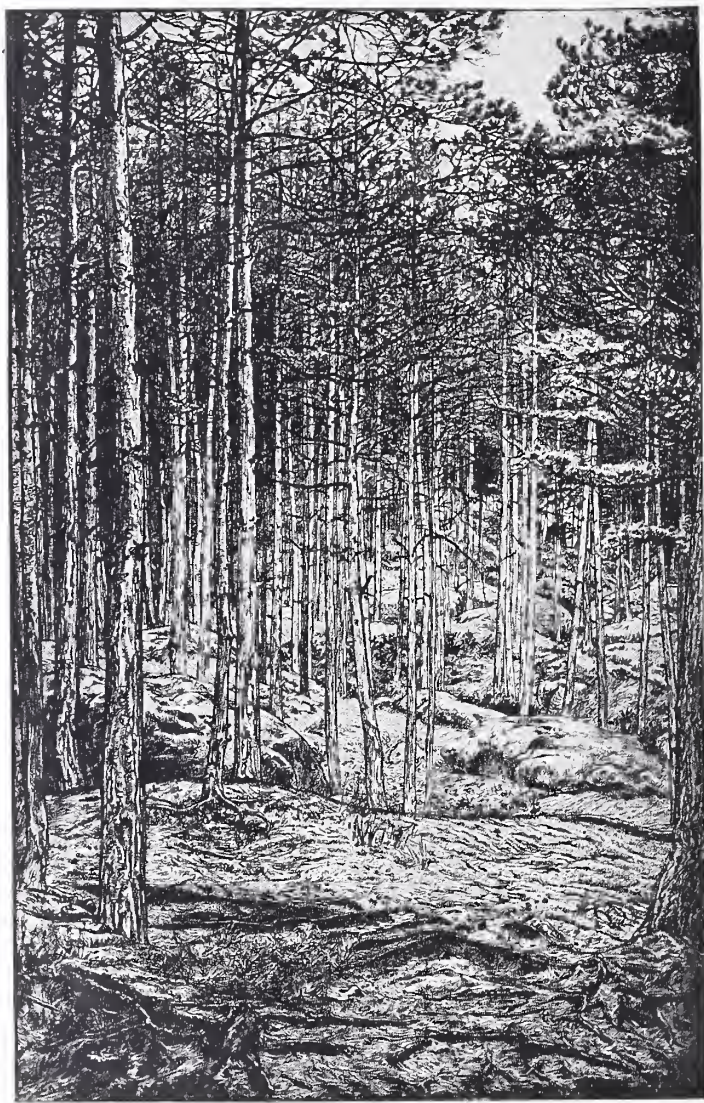
di una bufera d'entusiasmo, pari allo scatenamento dell' orchestra. Era impossibile, senza dubbio, l'evocare con simili strane analogìe il finale di uno spartito, creando, in egual tempo, un'opera, per sè stessa, completa e commovente.

Non si sarà, per certo, dimenticata la Vergine verato tra i più persuasivi che la pittura abbia prodotto, e vi si può leggere tanta sofferenza e tanta mansuetudine che, ai nostri occhi, esso si riveste di una specie di realità vivente ed incomprensibile.

La Vergine si piega indietro per sostenere il peso del Bambino, che stringe in un vivo amplesso

CARLOS SCHWABE — RICORDO FUNEBRE.

col Bambino esposta all'ultimo Salone e della quale noi poniamo la parte principale sotto gli occhi dei nostri lettori. Qui ancora il soggetto viene circoscritto secondo il metodo, al quale Carlos Schwabe sembra omai voler dare la preferenza: e, ad onta della riduzione dei personaggi e della decorazione, o, fors'anche, in causa di codesta specie di cristallizzazione del sentimento, il quadro ci appare meravigliosamente ricco di osservazione intima, e di squisita sensibilità spirituale. Quel volto della Madonna, tanto dolce da contemplarsi, può andar no- di madre angosciata, sfiorando appena con le sue dita smagrite, quasi nel timore di ferirla essa stessa, quella testa infantile già recante il suggello del dolore. Noi vediamo contenuta in quest' opera, come per un miracolo, di cui la legge ci sfugge, una imperscrutabile profondità di amore e di presentimento. E non avvi pure qualche cosa di tenero in quel viale di gigli nascente sopra le nubi e traverso i quali la Vergine si avanza: candori sboccanti da candori, unione delle più splendide forme della creazione? Quei gigli sono, in pari tempo,

una barriera che la protegge e una offerta che sorge intorno a lei: una pietà che la circonda, una carezza che la molce.

saputo impadronirsi del lavorìo prezioso di que' rami svelti, di quei calici armoniosi, modellati con la minuzia stessa che usa con essi la natura creatrice.

CARLOS SCHWABE — « LA FORESTA DI FONTAINEBLEAU » — STUDIO.

Conviene altresì rimarcare con quale sollecitudine l'artista ha curato quei rami di giglio, ciascuno a parte; come ne ha seguito impeccabilmente le mosse, l'ordinamento, il carattere, con mano reverente ed amorevole. Ciascuno stelo fiorito sembra, per così dire, cesellato, tanto Carlos Schwabe ha

Le riflessioni e i commenti, che suggerisce ogni minima parte di quest' opera, indicano, in modo positivo, la continua volontà di espressione, che vi si trova racchiusa. In ogni forma vivente ed anche soltanto fisica ed inerte, Carlos Schwabe vede una ragione d'essere, epperò una vita reale ed una

CARLOS SCHWABE — « SUR LE CHEMIN ».

significazione emblematica. Così l'interessamento ch'egli ripone nella figura umana, nei fiori, negli alberi, persino nell'organismo minerale, svelato dalla natura, è sempre di un ordine medesimo, se non di uno identico grado. Per lui, attraverso tutte le manifestazioni primitive o superiori d'esseri e di corpi, emana sempre la stessa fatalità d'esistenza e, da tutti codesti aspetti, egli trae la espressione del sentimento umano.

E, in codesto naturalismo idealista, v'è, secondo noi, un peculiare concetto di arte e, come si è potuto vedere da alcuni esempi, persino da certe complicazioni, una tale potenza espressiva non rimane mai sterile.

*
* *

Così si sono andate scaglionando le opere dell'artista, ciascuna delle quali segna un'ora del suo pensiero e della sua vita; nè vorremmo dimenticare, tra le ultime da lui prodotte due anni fa, tutta una serie di acquerelli destinata a illustrare *Les Fleurs du Mal* del Baudelaire. L'assieme figurò nel penultimo Salone della Società Nazionale, al Campo di Marte, e la vena di strana ispirazione alla quale lo Schwabe aveva fatto ritorno, formava di quelle preziose composizioni una traduzione impressionante dei versi del poeta. Tale serie era destinata alla edizione, e giova sperare che nessuna speciale difficoltà sorga a impedire a quest'opera di raggiungere il suo scopo vero e ch'essa arrivi prossimamente, sotto forma di libro, tra le mani del pubblico: non di un pubblico ristretto gaudente d'un piacere egoistico, a cagione di una tiratura troppo limitata, ma d'un pubblico numeroso di sinceri buongustai. È un interesse dell'arte, che si tratta di assicurare: un sì importante lavoro artistico non può rimaner prigioniero e soffocato.

Cotesta serie d'illustrazioni, più ricca, multipla e abbondante di ispirazione di quelle, alle quali servirono di testo *L'Evangile de l'Enfance* e *Le Rêve*, ci riconduce al concetto decorativo di Carlos Schwabe e si sarà riconosciuto come essa non solamente provenga da ciò che già avemmo a dire sin da principio, ma dall'analisi completa del talento dell'artista, quale tentammo di farla. Non si può figurare un'opera dello Schwabe che non sia essenzialmente decorativa, ossia: che non abbia tutte le sue parti combinate secondo una volontà prestabilita di armonia e di linee. La cura scrupolosa del disegno, quale l'abbiamo notata in Carlos Schwabe, trae seco necessariamente la cura della composizione, o, piuttosto, com'è qui del caso, composizione e disegno si confondono. Ogni forma non è già ricercata solamente per sè stessa, ma pel suo accordo con le altre e pel suo valore espressivo.

GUSTAVO SOULIER.

CARLOS SCHWABE — DISEGNO.

PAOLO HEYSE.

LETTERATI CONTEMPORANEI: PAOLO HEYSE.

LAVORAVO intorno ad alcune pianticelle nel giardino della mia casetta di Salò, tra il verde cupo dei giovani abeti e quello melanconicamente pallido degli olivi, presso alla riva del turchino lago che il Carducci paragonò ad argentea tazza, quando Paolo Heyse, con squisita gentilezza, venne in persona dall'Hôtel Salò, di cui è ospite ogni anno, a ringraziarmi di una pubblicazione che mi ero permesso mandare all'illustre traduttore del Giusti e del Leopardi, al finissimo e artistico svisceratore della psiche umana.

Lo vedevo per la prima volta. Alto di statura, dalle forme giustamente proporzionate, come la maggior parte dei Tedeschi del nord, egli differisce però da loro per un brio non ricercato e per la mancanza di quel sussiego che contraddistingue i suoi compaesani. Paolo Heyse, come l'altro suo compatriota Ferdinando Gregorovius, l'indimenticabile autore della « Storia di Roma nel Medio-evo », ha dovuto certo modificare, sotto il cielo meno austero della Germania meridionale, e sotto quello festoso dell'Italia, la natura del proprio essere e così il rampollo d'una famiglia di geniali filologi[1] intenti a investigare e stabilire le intricate regole d'una grammatica irta di difficoltà e il dizionario della più ricca lingua d'Europa, è diventato il più grande novelliere tedesco del secolo che muore, introducendo nel campo dell'arte e della letteratura psicologica quel fine spirito di analisi che il nonno Giovanni e il padre Carlo avevano adoperato in prò della lessicologia.

Nato a Berlino il 15 marzo 1830, Paolo Heyse festeggia ora nella sua villetta di Gardone-Riviera, sul lago di Garda, il settantesimo compleanno d'una vita che gli arrise quasi sempre gioconda e che non gli ha ancora lasciato notevoli tracce di vecchiezza. La barba intera, sebben rada, del suo bel

[1] Il nonno, Giovanni Cristiano Augusto Heyse (1764 — 1829) è autore del pregiato "Allgemeines Fremdwörterbuch„ e d'una grammatica tedesca di cui è apparsa la 25.ª edizione nel 1893. — Il padre, Carlo Guglielmo Ludovico (1797-1855), professore di filosofia all'università di Berlino, oltre che per altri studi filologici, è noto particolarmente per il suo sistema della scienza linguistica. — Il fratello di Carlo, Teodoro (1803-1884), visse a lungo in Roma, pubblicò " Polibii historiarum excerpta gnomica „, una traduzione tedesca delle canzoni di Catullo ed altri studi di filologia classica.

volto di pensatore, come ce lo presenta in modo artisticamente vero il grande ritrattista Lenbach, non ha che pochi fili argentei; l'espressiva testa è coronata, sull'alta e spaziosa fronte, da capegli inanellati che fanno involontariamente pensare alle passioni che deve aver fatto nascere quell'uomo, quando, ancora giovane, nella pienezza della sua vitalità, girava intorno a sè quegli occhi che hanno conservato tanta grazia e tanto foco.

Come Goethe dalla madre ripeteva il gusto del novellare, così pare che anche Heyse abbia ereditato dalla madre sua, nelle cui vene scorreva sangue semitico, l'amore per l'arte e per il fantastico. Egli stesso ne è fermamente convinto, e me ne parlava con evidente compiacenza, facendo altresì risaltare come dal padre avesse ricevuto in retaggio l'amore per la filologia, amore che egli addimostrò non per la classica o la tedesca, ma per quella de' popoli neolatini. Di lui abbiamo infatti diverse elegantissime traduzioni di poeti spagnoli e principalmente italiani, fra le quali superiori ad ogni elogio quelle del Leopardi e del Giusti.

Negli anni in cui il pubblico tedesco era, senza restrizioni, entusiasta dello Heyse, lo chiamarono l' « erede » di Goethe. E fino a un certo punto questo titolo è giustificato. Chi consideri la serenità, la obbiettività psicologica, la maestrìa nello stile, la vivezza della tavolozza, la esuberanza intellettuale dello Heyse, non può a meno di riconoscere nel suo poderoso ingegno una intima corrispondenza di sensi con il genio di Goethe; e lui di tutti i poeti filologici della Germania, da Uhland a Simrok, da Rückert a Wackernagel, è il solo che vada sempre libero dall'aridezza e dalla pedanteria che così facilmente si collegano allo studio linguistico della poesia. Una relazione dunque tra Goethe e Heyse c'è; ma il primo era una mente troppo universale, delle quali è parca la natura, e il cui lascito è troppo greve per le spalle d'uno solo; è già quindi molto, come disse un critico tedesco, che sia toccato allo Heyse un notevole legato dell'immenso patrimonio artistico di cui disponeva l'autore del « Faust ».

Questi punti di contatto tra Goethe e Heyse non si riscontrano soltanto nella loro produzione letteraria, ma anche nella vita, la quale si svolse per ambedue quasi sempre lieta, e scevra almeno di cure moleste. Persino nel loro aspetto stesso c'è qualche cosa che li accomuna: la virile bellezza. Ma se nel primo si manifesta — specie con l'avanzar degli anni — un certo che di altero, quasi di egoistico e di posa, nel secondo il culto del bello non atrofizza mai i nobili sensi del cuore per la libertà e la rigenerazione umana, e in lui, dall'intelletto al core, come aura vitale, scorre l'aura del vero.

Lieta, dissi, scorse e scorre la vita dell' illustre novelliere. Terminati gli studi all'università di Bonn, ove fra altri ebbe a maestri il celebre Diez, il fondatore si può dire della filologia romanza, e l'acuto Bernays, Heyse ritorna a Berlino, ove tutte le case sono aperte al giovane formosissimo dottore. Dopo breve tempo sposa la figlia dello storico d'arte Kugler, e già nel 1854, dopo un viaggio scientifico in Italia, chiamatovi dal re di Baviera, si reca a Monaco, dove accanto a Emmanuele Geibel e a Bertoldo Auerbach diventa come il centro personale della letteratura tedesca, dopo che il suo nome s'era già favorevolmente reso noto con i racconti fantastici del « Jungbrunnen » (1849), con la « Francesca da Rimini » (1850), con i racconti poetici « Ulrica » (1850) e « Die Brüder » (1852), ma più specialmente con le novelle in versi « Hermen ».

Certo, neppure a questo favorito delle donne e degli dèi furon risparmiati i dolori. La morte precoce della sposa gli impresse ferita profonda, su cui versò balsamo refrigerante la sua seconda moglie, sua compagna fedele ancor oggi; e la morte dei vispi fanciulletti, che egli straziantemente cantò, gli lasciò un vuoto irreparabile. Ma qual è l'uomo che non abbia nell' archivio delle proprie memorie qualche traccia dolorosa? Anche la fredda accoglienza fatta ai suoi drammi deve aver lasciato in Heyse una traccia penosa, giacchè, la seconda volta che lo vidi, mi disse aver già pronto un nuovo dramma, la « Fornarina », ma che non lo avrebbe dato, come allora mi asserì, alle scene tedesche, perchè i suoi connazionali non lo comprendevano o non volevano comprenderlo, e che quasi quasi preferirebbe vederlo sulle scene d'Italia nella colorita lingua di Dante.

Malgrado tutto, Heyse è e rimane un ottimista che s'affaccia lieto alla vita, che gode e giubila, e nella gioia dell'esistenza fa mirabilmente risaltare tutti i suoi pregi artistici, nel mentre che nei lamenti la sua voce infiochisce e non sa cogliere il diapason del momento tragico. Nell' ottimismo ha anche radice il suo magico potere. Il piacere che egli ha della vita, la incessante e rapida produttività, i suoi lavori di traduzione, le sue ricerche nelle

latebre del core umano, mostrano in lui l'erede di un' età animata dalla speranza di poter aprire nuovi orizzonti al bello e che riunisce in sè le molteplici tendenze d'un'epoca indagatrice ed anelante a nuovi trionfi. Heyse, nel suo entusiasmo, senza badare alle contraddizioni cui egli stesso provoca, ruppe una lancia anche contro la scienza quando gli parve che questa andasse a ritroso delle sue idee sul bello e sul sublime, e qui, a torto, l'uomo mite e sereno, liberatosi dal ricco e maestoso panneggiamento in cui s' avvolgeva, si palesò, non giudice equanime, ma esacerbato lottatore, specie col romanzo « Merlin » (1892), nel conflitto tra il pessimismo e la gioia della vita. Sorto nella scuola romantica, della quale condivide le concezioni della vita, egli ha però ancora le sue radici nel mondo classico, e le sue dottrine artistiche, sebbene svolte in altro modo, si intrecciano con quelle del Grande che riposa a Weimar, e come lui presenta dei dissidi interni che male si possono spiegare: amante della libertà inneggia a Bismarck, il genio della forza; devoto al culto del bello fino al sensualismo si ribella alla scienza moderna; fugge le strettoie della stilistica ufficiale ed è, senza volerlo, maestro impareggiabile nell'arte del dire. Persino i lettori rimangono perplessi dinanzi alla sua vasta produzione: chi gli rinfaccia la mollezza dello stile e il lenocinio della parola, mentre altri riconosce in lui una leva potente di educazione virilmente moderna; gli uni lo dicono romantico reazionario, mentre gli altri lo chiamano il rinnovellatore di sublimi ideali. Ma forse errano e gli uni e gli altri, giacchè Heyse, sebbene abbia esercitato una grande influenza, non ha fondato alcuna scuola; ha dato poco di sè stesso, ma non ha neanche preso nulla da nessuno, seguendo solo l'impulso interno e quello che gli veniva dalle condizioni generali dell'ambiente sociale, contento, come disse Riccardo Meyer, di sostituire con l'arte quello che gli è negato dalla realtà delle cose.

Heyse, infatti, è anzitutto artista. Egli gode della grazia delle sue proprie creazioni; nella lirica e nelle novelle cerca di appassionarci alle visioni che gli brillano davanti agli occhi, visioni di plastiche figure, di pittoresche situazioni, intorno alle quali lavora la sua fantasia e il senso armonico della sua mente.

Noi Italiani, più degli altri popoli, dobbiamo rallegrarci di questo suo culto del bello, di questo suo amore per la plasticità delle figure, della ritmica armonia della sua mente. Questo sottostrato della sua psiche spiega appunto la predilezione che egli ha sempre dimostrato per l'Italia, il paese delle apriche bellezze naturali e dell' arte per eccellenza. A lui noi andiamo specialmente debitori se in Germania il nostro paese e diversi nostri scrittori sono meglio conosciuti. Amante, come dissi, della nostra terra, che ha visitato moltissime volte, dove s' è fermato spesso a lungo — in questi ultimi tempi passa anzi una buona parte dell'anno sul lago di Garda, — profondo conoscitore della nostra vita e della nostra letteratura, egli ha fissato qui in Italia lo svolgimento di molte sue novelle, ha attinto qui l'ispirazione di molti suoi gioielli poetici, e con le pregevolissime traduzioni ha fatto apprezzare in Germania il Giusti e il Leopardi in opere speciali, e assieme a questi anche altri nostri scrittori nei quattro volumi dei suoi « Poeti Italiani della metà del secolo XVIII, traduzioni e studi » (1889-1890). Pare quasi una contraddizione che l'ottimista Heyse si sia tanto affezionato all'opera del pessimista Leopardi; ma chi ben scruti nell' intima natura del poeta di Recanati troverà in lui dei tratti che sono comuni a quelli dell'esteta tedesco. Ambedue amano il bello, quantunque sotto forma diversa, e il pessimismo di Leopardi non si sdraia nel nirvana di Schopenhauer, non si accascia nel dubbio, e assurge anzi a nuove e forti creazioni d'arte.

Oltre a questi geniali lavori di traduzione e di critica letteraria, mi accontenterò di menzionare, fra quelli che riguardano il nostro paese, le « Römische Novellen » (1881), i « Verse aus Italien » (1880), l' « Italienisches Liederbuch » (1860) e « Die glücklichen Bettler, morgenländisches Märchen nach Gozzi » (1867).

Le escursioni poetiche di Heyse nelle letterature straniere non si limitano per altro alla sola Italia. Già nel 1852 aveva pubblicato con Emmanuele Geibel un Canzoniere spagnolo e più tardi diede anche saggi dei suoi studi su Shakespeare. Questo penetrare nello spirito della poesia popolare e artistica di diverse nazioni ebbe una innegabile influenza sul colorito della lirica di Heyse, quand'anche il contenuto e la grazia siano sempre rimasti sua propria creazione.

Malgrado i pregi della lirica, la forza maggiore del nostro scrittore risiede nella novella, poichè egli vi sa quasi sempre afferrare la situazione intorno a cui deve elevare il suo edificio. Egli coglie la situazione giusta di un fatto, ma non lo sviluppo di

una serie di fatti, e perciò è maestro nella novella, e perciò non gli riesce appieno il romanzo. Gli è particolarmente nelle novelle più brevi che eccelle l'arte di Heyse; in esse la plastica situazione è tutta d'un getto e il lavoro è in tutte le parti finito, elegantemente cesellato e studiato a fondo, talora fin troppo minuziosamente, nelle movenze psicologiche dei personaggi. L' « Arrabbiata » (1855), la prima delle sue novelle in ordine cronologico e fors'anche di merito, in ogni modo certo un capolavoro, i « Due prigionieri », « La ricamatrice di Treviso », « La ragazza di Treppi », « Andrea Delfin », « L'ultimo Centauro », e molte altre delle numerosissime novelle che ci diede la sua indefessa operosità, sono opere di mano maestra, piene di grazia, profonde nell'osservazione de' sentimenti umani, e in esse il contenuto si compenetra affatto con la forma.

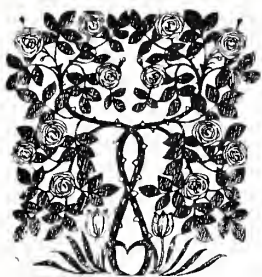
Qualche volta però il poeta ci sembra piuttosto freddo, come un attento spettatore che dal di fuori assista impassibile all'avvicinarsi della procella, indugiandosi nei particolari che con la loro compagine affievoliscono l'effetto aspettato nella situazione finale. Per voler troppo determinare e analizzare, fa opera, più che di artista, di critico; pone gradazioni e passaggi, illustra idee intermedie e accessorie, spinge lo sguardo in ogni recondito punto del suo piccolo mondo, e così si sparpagliano le forze creatrici e si diminuisce quell'effetto che Heyse ricerca mediante contrasti interessanti, qualche volta anzi addirittura singolari.

Questo difetto — che non è soltanto suo, ma quasi dell' epoca nostra soverchiamente indagatrice — si manifesta ancor più nei romanzi, nei quali egli si lascia anche guidare troppo dalle tendenze. Ma a parte questo, per non accennare che ai migliori, quale freschezza nei « Kinder der Welt » (1873), quale brio, quanta verità, quanta arte nelle scene del suo secondo romanzo « Im Paradiese » (1875)!

Nelle produzioni teatrali la fortuna o, meglio, il favore del pubblico tedesco non arrise a Heyse. Solo due drammi hanno ottenuto esito felice e durevole: « Colberg » (1860) e « Hans Lange » (1866). Quale è il motivo di questa freddezza per il teatro heysiano, malgrado lo spirito moderno che lo informa quasi tutto, malgrado le belle scene che sviluppa e l'inappuntabile finezza della forma? Non mi sento da tanto di pronunciare un giudizio. Ai posteri l'ardua sentenza!

In ogni modo il complesso dell'opera di Heyse e la sua vita tutta piena d'operosità, che mai non si fiacca e che abbraccia il periodo di due generazioni, sono nella storia letteraria un fenomeno raro che fa ricorrere col pensiero a Goethe e a V. Hugo, ai quali Heyse è in certa guisa imparentato, per la finezza artistica e la olimpica serenità che lo congiunge al primo, per la potenza di colorito, per l'audacia dei contrasti che lo avvicina al secondo.

Nel settantesimo suo compleanno, io gli mando sulle deliziose rive del lago di Garda l'augurio che rimanga conservato ancora a lungo con la sua robusta fibra di uomo e di pensatore all'ammirazione e all'amore della Germania e dell'Italia.

ROMEO LOVERA.

ANGOLO FACCIALE DI CAMPER
(STATUA ANTICA).

ANGOLO FACCIALE DI CAMPER [1]
(UOMO MODERNO).

Note Scientifiche: Il NUOVO SISTEMA ANTROPOLOGICO del prof. SERGI.

L'ANTROPOLOGIA presa nel senso astratto della parola è certamente la scienza la più vasta che esista; perchè, anche ora che le idee antropocentriche hanno fatto il loro tempo, tutto quanto ci attornia nel mondo naturale ha, più o meno, rapporti coll'uomo.

Ma l'antropologia vera considerata come scienza naturale ha un campo molto ben definito, se non ristretto; essa si occupa di studiare l'uomo come il zoologo studia un animale, come un botanico studia una pianta, studia cioè i caratteri fisici dei popoli, e la loro distribuzione geografica. L'antropologia vera, quella del Blumenbach, del Broca, del De Quatrefages, è patrimonio del naturalista e solo per circostanze speciali, non inerenti però all'essenza della scienza, del medico naturalista: il vero antropologo è un naturalista: perchè procede appunto come la storia naturale nello studio di un essere qualsiasi, e differisce solo per l'estensione di alcuni suoi capitoli.

Però se il campo dell'antropologia è ben definito in dati limiti, è grande la massa delle conoscenze che deve possedere l'antropologo per risolvere mano mano i quesiti che gli vengono presentati. Deve possedere le cognizioni che si acquistano nello studio della generalità degli esseri organizzati; quelle che il medico ottiene per studi riferentisi alla sua professione: anatomia fisiologia, patologia, embriologia, teratologia, mesologia; e quelle finalmente proprie dell'antropologia; deve perciò conoscere le razze umane nel presente e nel passato, e la loro storia; le razze e le varietà nei loro caratteri di ogni genere per arrivare alla loro classificazione e alla loro genealogia. Ognuno vede come per arrivare a questo *desideratum ultimum* della scienza antropologica sia pure necessario per l'antropologo il sussidio della geologia, della paleontologia, della linguistica e dell'etnografia e della storia.

È, dico, sussidio perchè, or non è molto, abbiamo visto i linguisti volere, coll'unica guida della loro scienza, risolvere problemi di competenza assoluta dell'antropologo e per alcuni caratteri fondamentali linguistici delle varie lingue che derivavano solo dallo studio comparativo delle lingue arie, avevano stabilito come gli Indoeuropei fossero originari dell'Asia Centrale, donde poi emigrando sia verso il mezzogiorno sia verso l'occidente diedero luogo rispettivamente alla civiltà indiana, iranica; e alla civiltà italo-greca, slavo-germana e celta: con essi poi confusero anche gli Armeni e gli Serti. Così fecero gli etnologi e gli archeologi che vollero, coi loro studi speciali solamente, risolvere i problemi antropologici e generarono una confusione che certamente recherà danno allo sviluppo degli studi di tutte queste materie: per considerare solamente ciò che riguarda l'Italia, ricorderò gli studi che distinti archeologi ed etnografi fecero delle

[1] Dal volume di G. Antonini « I Precursori di Lombroso », Piccola biblioteca di Scienze Moderne. Fratelli Bocca Ed., Torino.

tombe italiane; e dallo studio del metodo d'inumazione e degli utensili trovati nelle tombe vollero assurgere alla determinazione dei popoli che le costrussero e, allargando il problema, alla successione dei popoli che abitarono l'Italia: e in tutto ciò non dimenticarono che l'elemento principale, l'uomo, che non fu nemmeno preso in considerazione.

Così fu che archeologi forti quali il Gozzadini, il Brizio, il Srobel, il Pigorini, il Chierici, lo Hélbig non riuscirono a mettersi d'accordo sul popolo che abitava l'Italia all'epoca delle terremare, dei sepolcreti di Villanova.

Malgrado sia oramai evidente che ognuna di queste scienze non riuscirà a risolvere da sè sola il grande problema, non solamente non si cerca di far servire i risultati dei singoli rami di studio ad un obbiettivo che unitamente si potrebbe raggiungere, ma si affetta un certo disprezzo per gli studi dei cultori di altre scienze e specialmente per gli studi antropologici.

Questo fatto ne ricorda un altro analogo; quello degli studi antropologici e psichici dell'uomo di genio e dell'uomo delinquente, iniziati or sono già parecchie diecine di anni dal prof. Lombroso: letterati e giuristi affettano, e per il passato affettavano anche maggiormente, un certo disprezzo per questi studi, accontentandosi di esaminare astrattamente l'opera geniale e il delitto, dimenticando essi pure che in ambedue queste categorie di azioni l'elemento importante è sempre l'uomo: se alcuni studi non furono fatti con sufficiente preparazione, se i dati non furono sempre raccolti colla più scrupolosa esattezza, se alcune conclusioni sono affrettate, non dimostrate con dati di fatto, tutte queste sono pecche che non giustificano che si rifiuti senza discussione un metodo di studio che può dare lumi preziosi per la spiegazione di questi fenomeni.

* * *

Queste sono alcune delle ragioni per cui l'antropologia non potè essere presa in considerazione, come avrebbe dovuto, in problemi che da essa principalmente aspettano la loro soluzione.

Altre ragioni poi più speciali, consistono nello indirizzo che a questa scienza venne dato da uomini, che, appunto perchè superiori, l'imposero agli studiosi, e per il loro nome e per la relativa e apparente giustezza delle loro idee.

Quale il vero fondatore dell'antropologia, considerata come scienza a parte, si deve considerare il Blumenbach colla sua opera *De generis humani varietate natura* pubblicata a Gottinga nel 1775; il concetto di Blumenbach era veramente un concetto naturale, e la sua opera fu quella di un vero naturalista: Alessandro Retzius dopo di lui volle sintetizzare il metodo di classificazione di Blumenbach, e della forma del cranio visto dalla *norma verticale*, quale era descritto dal suo predecessore, ci diede un simbolo astratto, un rapporto fra la massima larghezza e la massima lunghezza che denominò *indice cefalico*; dell'importanza di questo indice, della sua influenza avremo occasione di parlare in seguito quando diremo a quale risultato condusse questo metodo di classificazione, e come appunto per le confusioni che esso generò si rese necessaria una riforma; e per ora la migliore certamente è quella presentata dal prof. Sergi.

L'antropologia si mise così definitivamente sulla via delle misurazioni, e diventò la *craniometria;* e le opere successive che contano nella sua storia sono la memoria di Svemmering sui negri, pubblicata nel 1785; il lavoro di Camper sulla differenza che presenta il volto dell'uomo nelle razze umane, pubblicato dopo la sua morte: si è in questo lavoro che il Camper stabilì l'angolo facciale che porta appunto il suo nome, che fu poi variamente modificato da Geoffroy di Saint-Hilaire, da Cloquet e da Jacquart, ma che pur sempre è una divinazione di Camper e che resterà a ricordare il suo nome.

Abbiamo ancora il lavoro del francese Daubenton « sulla posizione del foro occipitale », che è sempre una delle più pregevoli monografie del secolo scorso; anche questo scritto è uno dei fondamentali della craniometria, l'autore avendo in esso stabilito l'angolo occipitale, al quale il Broca ne aggiunse altri due che ci rappresentano numericamente la posizione del foro occipitale e la sua direzione.

Procedendo nella storia dell'antropologia, troviamo da una parte gli antropologi veri che continuano a fare del cranio l'oggetto dei loro lavori, il Sandifort nelle *Tabulae craniorum diversarum gentium* pubblicate nel 1830, il capolavoro di Morton *Crania Americana* del 1839, e nel 1844 i *Crania Aegyptiaca* del medesimo autore; l'Atlante di cranioscopia del Carus nel 1845; nel 1856 i *Crania Britannica* di Davis e Thurnam; nel 1857 i *Crania Selecta* di Baer; in Germania continuano la tradizione Wagner, Huscka, Lucae; e in questi ultimi tempi con opere magistrali il Ranke, l'His e Rütimeyer, e il grande Vir-

chow; in Francia, Lelut, Parchappe, Jacquart, Joulain, De Quatrefages, Broca; in Italia, Calori, Giacomini, Nicolucci, Gamba e recentemente Mantegazza, Sergi e Lombroso.

Nella prima metà di questo secolo, mentre continuava alacre il lavoro di osservazione per opera di Sandifort, di Morton, di Van des Hoeven, di Wagner, si dibattevano in Francia le epiche discussioni di filosofia naturale sulla genesi dell'uomo.

Lamark non era conosciuto e perciò non potè dare il suo nome ad una rivoluzione scientifica; il tempo non era maturo ed egli non apparteneva alla scienza ufficiale; l'avvenire però doveva riserbargli un trionfo meritato. Geoffroy di Saint-Hilaire ebbe a competitore il Cuvier, il vero rappresentante della scienza ufficiale; il soffio rigeneratore della idea trasformista doveva ancora una volta inchinare innanzi al togato accademico, il conservatore della scienza e delle tradizioni del passato: solo alcuni spiriti forti seguivano con passione questa discussione propendendo verso le idee difese dal Geoffroy di Saint-Hilaire; tra questi si deve annoverare il Goethe, che ad un amico che era andato a trovarlo una mattina del luglio del 1830 domandava nuove del grande avvenimento: e l'amico sollecitamente gli dava notizie della rivoluzione in Francia; ma il grande pensatore intendeva invece di parlare della discussione che avveniva in seno all'Accademia tra Cuvier e Geoffroy di Saint-Hilaire. Fino al 1859, quando contemporaneamente furono pubblicate le due opere immortali di Alfredo Wallace e del Darwin che cambiarono gli assiomi per tanto tempo base delle scienze naturali, il trasformismo ebbe ancora a lottare contro le coscienze del gran pubblico; da quest'epoca fu addottato nella scienza come la teoria che ha per sè l'appoggio di maggior numero di fatti accertati. D'allora in antropologia si fu trasformisti, e scienziati italiani, francesi, tedeschi e inglesi addottarono la nuova teoria come punto di partenza della loro trattazione; solo alcuni furono avversi e fra questi va notato, avversario onesto e non per preconcetto, il De Quatrefages.

ELLIPSOIDES (CRANIO DI VINELZ, ENCOLITICO).

Contemporaneamente alla pubblicazione dell'opera del Darwin « *L'origine della specie* » si ebbe in Francia la fondazione della Società d'Antropologia che fu il vero focolare degli studi antropologici; e ciò specialmente per l'opera monumentale, paziente, indefessa del Broca. Il Broca, intelligenza analitica quale ci fu mai, esatta allo scrupolo, avverso alle conclusioni forse appunto per il suo spirito di vero scienziato, fu il vero fondatore, e il maggior divulgatore della craniometria. D'allora in poi ogni nuovo antropologo portò alla scienza antropologica il suo contributo di misurazioni e ognuno volle la-

sciare orma di sè legando il suo nome ad un nuovo indice: e le osservazioni antropologiche non furono più che una serie di numeri e di rapporti. Che questi possano essere utili, specialmente quando disposti in serie ci mostrano lo sviluppo di un dato fenomeno nella scala animale, nessun dubbio; ma a continuare così ci sarebbe pericolo che tutta l'antropologia debba risolversi in una serie di numeri.

E vi sono invero nella craniometria misurazioni e indici fortunati i quali ci mostrano un fatto particolare, una chiarezza evidente, o ci svelano una trei continuare indefinitamente tante sono ormai le misure e gli indici proposti dai vari studiosi.

Ma per la sistematica antropologica la craniometria ha deluso completamente le speranze, e l'indice cefalico che è, per così dire, il più celebre dell'antropologia, diede risultati erronei, dipendenti, come vedremo, dal metodo.

Broca diceva l'antropologia la scienza che studia il gruppo umano considerato nel suo insieme, nei suoi dettagli, e nei suoi rapporti col resto della natura.

PENTAGONOIDES ACUTUS (CRANIO DI AUVERNIER).

particolarità di struttura del cranio che altrimenti passerebbe inavvertita; a questi appartiene ad esempio l'angolo facciale del Camper, i cui risultati sono ancor oggidì classici quando conclude il suo studio con le parole: « l'angolo che fa la linea facciale o linea caratteristica del volto varia da 70 a 80 gradi nella specie umana; quando è superiore è artificiale, quando è inferiore fa rassomigliare la testa alle scimmie: se faccio cadere la linea facciale in avanti ho una testa antica, se la faccio cadere più all'indietro ho una testa di negro. » Tra le altre misure notiamo per esempio l'indice cefalo orbitario del Mantegazza; l'indice facciale, il diametro bizigomatico, bimandibolare, biorbitale e po-

De Quatrefages la definiva così: « l'antropologia è la storia naturale dell'uomo condotta monograficamente, come farebbe un zoologo studiando un animale. »

Broca non si attenne completamente alla sua definizione; De Quatrefages fu più conseguente e basò la sua classificazione su un carattere morfologico, sulla colorazione della pelle; ma il colorito della pelle, come dimostrarono recentemente il Sergi e il Ranke, è suscettibile di modificazioni indipendenti completamente da ciò che chiamiamo razza: cioè dall'alimentazione, dal suolo e dall'azione del sole; ed è così che De Quatrefages dovette unire nella sua classificazione ai Bianchi, gli Abissini e i

BELOIDES AEGYPTIACUS.

Bisciari, che per la loro colorazione si avvicinano assai più alle razze negre dell'Affrica.

Il cranio umano fu già da molto tempo prescelto dagli antropologi come base di classificazione delle razze umane: e fra le più note classificazioni che ancor oggigiorno godono il favore di numerosi scienziati vi è quella proposta da Anders Retzius e basata su un unico carattere, sull'indice cefalico a cui abbiamo accennato e che spiegheremo in poche parole data la grande importanza che essa ha assunto in antropologia.

L'indice cefalico non è nemmeno un carattere, è un'espressione numerica; è il rapporto tra la larghezza massima del cranio e la massima lunghezza, ciò che si esprime colla formula

$$\frac{\text{massima larghezza} \times 100}{\text{massima lunghezza}}$$

I crani per questa classificazione vengono divisi in lunghi e corti, detti i primi dolicocefali, i secondi brachicefali; così dal 70 al 75 di indice cefalico si hanno i crani dolicocefali, dall'80 al 90 si hanno i crani brachicefali; fra il 75 e l'80 abbiamo crani intermedi che si chiamano mesaticefali.

È contro questa classificazione che il Sergi combatte valorosamente: innanzi tutto cranio brachicefalo o dolicocefalo, cranio con indice 75 o 85 hanno un significato molto astratto: l'indice cefalico non sarebbe l'indice di un fatto positivo e unico, ma è invece un simbolo, un'astrazione: sia ad esempio la maggior larghezza di un cranio alla regione frontale, o alla regione occipitale, o alla parietale, a parità di lunghezza, l'indice cefalico sarà uguale laddove le forme dei diversi crani saranno fra loro molto diverse.

E il risultato è questo: che trovandosi in ogni popolazione sia dell'Asia, dell'Europa, dell'Affrica e dell'America popolazioni che hanno crani delle tre categorie, si ha solamente una proporzione numerica fra dolico e brachicefali. « Come si farà a distinguere i dolicocefali d'Europa da quelli dell'Asia o dell'Affrica, i brachicefali di una regione da quelli di un' altra? È evidente che le misure e gli indici non possono distinguersi mai, se non si ricorre a qualche altro mezzo. Basterebbe leggere la tavola di classificazione del Welcker per mezzo degli indici cefalici per convircersi quanto sia strano il tentativo; vi si troveranno i Romani vicino agli Australiani, ai Negri d'Affrica e così via. »

Un tentativo per cercare di orizzontarsi nel labirinto che hanno creato gli antropologi sullo studio delle Razze Umane lo ha proposto il Sergi ultimamente; da parecchi anni fino dal 90-99 con numerosi lavori pubblicati sui giornali scientifici, e specialmente negli Atti della Società di Antropologia di Roma; il metodo finora non venne conosciuto che dagli studiosi; la teoria andò modificandosi, mantenendo sempre saldi i principî sulla quale era basata; e ora si presenta a tutto il pubblico colto, dopo di aver ricevuto il plauso di numerosi scienziati, nel volume della Biblioteca di Scienze Moderne edita dal Bocca, intitolato: *Specie e varietà umane.*

Come fondamento della sua classificazione anche il Sergi pone il cranio, ma il cranio studia a mo' d'un naturalista, ne studia la forma generale, la sua architettura: per ciò fare era necessario stabilire la persistenza delle forme craniche, ed è ciò appunto che dimostra il Sergi.

Altri prima di lui, come il De Quatrefages, l'avevano notato; ma egli dimostrò come le forme craniche persistano fino da tempi immemorabili, e le forme dalle quali egli poi assurge alla determinazione e divisione delle razze si presentano già nei primi crani raccolti nei terreni più antichi d'Europa e d'America. Dimostrò inoltre che nemmeno l'ibridismo vale a mutare la forma del cranio. « L'incrociamento trovasi fra il cranio cerebrale e la faccia, e nella faccia stessa che è composta di molti elementi separabili, ma non mai nella scatola cranica. È possibile trovare, fra i crani egiziani, crani estranei, ma non un cranio la cui architettura sia un effetto di mescolanza di due tipi diversi. Io non

ho veduto mai cose simili, ho invece veduto la ripetizione delle forme identiche per secoli in popoli, che hanno subite invasioni e mescolanze di razze. » Gli antropologi invece sostennero sempre il contrario; e passava per una verità, per un assioma che il cranoi mesaticefalo fosse il prodotto dell'incrocio fra il brachicefalo e il dolicocefalo; ora il Sergi fece notare che in Affrica si trovano popolazioni a cranio dolicocefalo e mesaticefalo, e nessuna popolazione con cranio brachicefalo.

Assodata questa premessa di capitale importanza per il metodo, il Sergi passa a studiare particolarmente la forma del cranio sia nella sua parte cerebrale che nella facciale: e lo studio ne è intuitivo, diremo, usando invece di strumenti e di cifre principalmente l'occhio, e l'occhio esercitato dal naturalista deve fare scorgere anche ciò che non si può vedere spesso con misure o con strumenti; già Blumenbach quando esaminava il cranio nella norma verticale e nelle altre norme cercava di afferrarne i contorni; e i contorni assumono una forma analoga a quella di figure già note e più frequentemente di figure geometriche.

Così si esprime il Sergi: Fra i caratteri antropologici di prim' ordine colloco l'architettura del cranio completo e quindi la forma che tale architettura presenta.

La distinzione delle forme dipende, nel primo istante, dai confronti fra differenti crani, poi dall'esercizio, guardando e riguardando, comparando in ogni direzione le forme; a poco a poco si acquista un abito utile e uno sguardo fine, per mezzo del quale si possono discernere differenze minime, come si può vedere in mezzo a grandi differenze, che a primo aspetto danno l'idea di assoluta diversità, la somiglianza di caratteri fondamentali.

L'osservazione dei crani comincia dalla norma verticale: essa ha il primo posto e fornisce, in massima parte dei crani, la prima forma o il primo carattere di classificazione.

Ed è principalmente con tal modo di osservazioni che si osservano le varietà tipiche del cranio, quelle cioè che ne fanno mutare la forma generale e che servono al Sergi a dividere l'umanità in gruppi ben definiti perchè sono persistenti tanto nella loro distribuzione geografica quanto in ordine al tempo. Il contorno del cranio che noi percepiamo osservandolo in tal modo è analogo a quello di una figura geometrica e come intuitivamente si percepiscono le figure geometriche, così ravvicineremo

SPHENOIDES ROTUNDUS (SLAVO).

il contorno di un cranio alla figura geometrica più o meno simile, e da questa rassomiglianza trarremo il nome per la classificazione.

Con tale metodo si vengono a stabilire le varietà primarie o tipiche del cranio e dalla loro persistenza se ne deducono i dati per classificare le popolazioni: ma qui è il luogo di chiarire ciò che si intende in tal caso per persistente: per quelli che accettano la teoria Darwiniana del trasformismo non esiste persistenza di caratteri in senso assoluto e quindi anche nel caso nostro la parola persistente avrà solamente un valore relativo, cioè alle epoche nelle quali viene studiato l'uomo: e quando si consideri che quanto maggiormente è evoluto e progredito un organismo, quanto più si avvicina ad uno stato di completo sviluppo, tanto minori sono le probabilità di trasformazione, si vedrà come si possono chiamare persistenti alcuni caratteri antropologici che si osservano costantemente nella serie dei crani esaminati dal Sergi, alcuni dei quali risalgono ad epoche preistoriche, e da questa persistenza dedurne un carattere di grande valore tassinomico.

L'origine di queste varietà tipiche è poi l'incognita che ci presenta di un problema di filosofia naturale di grandissima importanza, al quale il nostro autore si dedica da parecchio tempo con grande attività.

Che questo metodo non sia arbitrario, ma si basi su dati di fatto e con osservazioni pazientemente raccolte, risulta anche dal fatto che esso non pro-

FACCIA PARALLELEPIPEDOIDALE (ITALIA)
(SPECIE EURAFRICANA).

cede da un' idea preconcetta, ma che le divisioni della famiglia umana che con questo metodo si hanno furono appunto quelle che diedero origine al metodo ora proposto.

E ora che passeremo a parlare dei dettagli della classificazione generale, avvertiremo come le varietà principali proposte dal Sergi nei suoi primi tentativi di classificazione fossero sedici; ora con un successivo e lento processo di eliminazione e di aggruppamenti, determinati da un' analisi più minuta, queste varietà si ridussero a nove e crediamo che si potranno in seguito ridurre ancora maggiormente.

Le nove varietà tipiche, delle quali qui riproduco i disegni tolti dall' opera del Sergi, ci rappresentano evidentemente le figure geometriche dalle quali esse tolgono il loro nome e sono tutte dedotte dalla norma verticale della quale parlammo sopra, se facciamo astrazione dalla varietà platicefalica o a cervello appiattito, nella quale l'appiattimento della vôlta del cranio si presenta come carattere di grande importanza antropologica e che si presenta costantemente in dati gruppi da farne una varietà primaria: e il Sergi per il primo dimostrò come essa non sia, come si credeva generalmente, un'anomalia, e che non fossero quindi giusti i criteri dei cultori dell'antropologia criminale che la consideravano come un carattere degenerativo.

Dalle figure risulta chiaramente il perchè della denominazione di cranio ellissoidale, pentagonale; il cranio romboideo si avvicina molto nella sua forma a quello pentagonale, ma ne differisce per avere molto ridotto il lato che corrisponde alla larghezza frontale: il cranio ovoideo non ha grandi differenze dal cranio ellissoidale, esso presenta solamente un rigonfiamento maggiore delle gobbe parietali: il cranio beloideo differisce poco da quello sfenoideo o cuneiforme; ma, come si vede dalle due figure qui annesse, il beloideo è più allungato e più sottile, ha un aspetto più elegante e perciò meritò il nome di beloideo o a figura di freccia: il cranio cuboideo si avvicina alla forma di un cubo; è più evidente nella norma laterale; visto dall'alto invece esso si presenta sempre un poco più stretto alla parte frontale perchè i due lati che corrispondono ai parietali non sono mai paralleli, ma è appunto per il fatto che in alcuni crani questi due lati sono molto poco paralleli rispetto a quanto si osserva in tutti gli altri crani che esso merita di formare una varietà a parte: il cranio sferoideo è evidentissimo nella figura presentata.

Ma queste differenze, sebbene piccole, rispondono a fatti constatati nelle osservazioni craniologiche di diversi paesi, ed è appunto per la presenza loro in determinate regioni che ricevono valore e che debbono quindi essere accolte in un tentativo di classificazione.

Questi i caratteri principali che servono a stabilire le prime e grandi divisioni della famiglia umana; è quanto accade in scienze naturali quando si delimita un genere, ma come i caratteri del genere sono universali e si possono attribuire a tutte

FACCIA ELLISSOIDALE (DONNA SARDA)
(SPECIE EURAFRICANA).

le specie del genere, ogni specie ne ha poi alcuni suoi particolari che serviranno a distinguere una data specie dalle altre pur appartenenti allo stesso genere.

Nell'esaminare i singoli crani di una medesima varietà il Sergi riuscì ancora a vedere modificazioni del carattere principale, esse pure permanenti ed ereditarie, non transitorie e individuali, che sebbene di minore importanza generale del primo, servono tuttavia a dividere le varietà in sotto varietà.

In questo secondo lavoro di selezione il cranio va esaminato in tutte le sue parti, e se la norma verticale serve alcune volte per distinguere due sotto varietà di crani della stessa varietà, conviene sempre esaminare il cranio anche nella sua norma laterale e nella sua norma frontale per rilevare quei caratteri di struttura generale che gli assegnano una data forma.

Se io volessi esaminare qui particolarmente quel minuto lavorìo di analisi che condusse il Sergi a determinare nuovi aggruppamenti contenuti nel maggior gruppo delle varietà, dovrei riportare qui tutto il suo lavoro; ma per quanto concerne il cranio credo di avere data un'idea generale chiara del metodo dell'illustre antropologo e passerò a trattare degli altri caratteri del cranio facciale che secondo il nostro autore servono a stabilire una classificazione, e questa trattazione sarà anche maggiormente nell'indole artistica di questo periodico.

Anche nell'esame di questa parte così importante del nostro corpo il Sergi abbandonò completamente l'uso della numerazione, perchè anche in questo campo prevaleva e prevale ancora l'indice

FACCIA OVOIDALE (ITALIA)
(SPECIE EURAFRICANA).

FACCIA QUADRATA (GERMANIA)
(SPECIE EURASICA).

facciale, che è come il cefalico il rapporto fra la massima larghezza e la massima altezza; e si attenne al vero carattere antropologico o naturalistico, a quello cioè della conformazione generale della struttura architettonica delle parti della faccia.

Prima del Sergi le faccie si dividevano a seconda dell'indice facciale; come si vede, è lo stesso sistema che si tenne per la divisione dei crani in brachicefali e in dolicocefali; e alla mesocefala corrisponde la faccia mesoprosopa, che fu circa dodici anni or sono proposta dallo stesso Sergi nella nomenclatura antropologica. Qui poi la confusione è ancora maggiore per l'incertezza che regna nel metodo di misurazione, nel valore che si attribuisce alle varie misure e per la discordia fra le varie scuole.

Ora invece il Sergi estese il suo sistema antropologico allo studio intiero della faccia e studia con questi criteri la forma dello scheletro intiero della faccia, non che la forma della faccia rivestita delle sue parti molli, e le forme delle singole ossa della faccia.

In questo metodo di esame si deve guardare la faccia completa quale la s'intende volgarmente, non nel significato anatomico della parola che esclude l'esame della fronte: e qui troveremo ciò che il nostro autore chiamò caratteri antropologici intermedi, quelli cioè che sono formati dalle parti molli che rivestono il cranio facciale, detti intermedi per-

chè essi non sono assolutamente esterni quali il colorito della pelle, dei capelli, dell'iride che servirono in antecedenti classificazioni antropologiche e nemmeno sono interni come quelli che si raccolgono sullo scheletro.

Chiamo così, dice il Sergi, le parti molli che rivestono la faccia, principalmente, e nel suo insieme, e perciò le guancie, il naso, e fanno la posizione degli occhi e la forma delle labbra. Mentre queste parti seguono le forme ossee della faccia, e quindi possono, da quest'aspetto, considerarsi appendici necessarie dei caratteri interni ossei, da un altro punto di vista dipendono da condizioni speciali esterne di vita. »

Il medesimo sistema di osservazione della faccia come per il cranio, l'esame della sua forma, e la denominazione sua per analogia con una figura geometrica ben conosciuta, formano anche in questa parte i cardini del metodo proposto.

Così si distingue una faccia ellissoidale nella quale essa si presenta bensì allungata, ma la larghezza massima della faccia, che si trova fra le due arcate zigomatiche, è moderata e la mandibola non è molto larga, ma non è nemmeno molto stretta, in modo che la curva continua regolare dalla fronte al mento: quando la faccia, pur mantenendo questo tipo, si presenta molto allungata, avremo una sotto varietà chiamata dolicoellissoidale.

Quando la mandibola o il mascellare inferiore si presentano molto stretti in rapporto alla massima larghezza della faccia che, come abbiamo detto, si trova agli zigomi, la figura che assumerà la faccia sarà ovoidale.

Il nome di faccia triangolare spiega già per sè stesso le figure che assumerà il volto in questo tipo. La faccia parallelepipedoide ci rappresenta la forma di un parallelogramma allungato nel senso verticale.

La faccia quadrata è data dalla forma precedente, ma più corta e più larga; la faccia orbicolare ha contorno rotondo; e la faccia pentagonale è abbastanza caratterizzata dal suo nome, essa differisce poco dall'ovoidale e presenta solamente in più una sporgenza angolare a livello della bocca.

Questi tipi facciali dei quali ho presentato alcuni esemplari per rendere evidente la giustezza della nomenclatura erano già stati presentati da alcuni osservatori, fra i quali conviene citare il von Hölder; essi però che di per sè soli non hanno importanza assoluta nello studio della classificazione umana, ne acquistano una ben grande quando allo studio generale della forma facciale si faccia seguire, come fece il Sergi, lo studio, sempre però antropologico, architettonico, non anatomico, dell'osso malare, del palato, delle aperture nasali; ma questi dettagli di grande importanza nello studio dei singoli gruppi umani devono essere necessariamente tralasciati in uno sguardo generale della nuova teoria quale è il presente.

Noterò solamente di passaggio come le forme che abbiamo visto presentarsi nella faccia rivestita di parti molli si possono osservare anche nell'impalcatura scheletrica; ciò che è di molta importanza perchè troppo sovente, e sempre quando si tratta di periodi lontani dal nostro, l'antropologo non può che esaminare lo scheletro: per giungere a questo scopo basta riunire con una linea, che abbia analogia con quella che si trova nel vivente, che cerchi cioè di riprodurre il contorno delle parti molli, le sporgenze ossee date dall'osso zigomatico e dall'angolo della mandibola.

E per dimostrare come questo sia facile a farsi e che talvolta lo si possa vedere intuitivamente, riproduco qui una forma di faccia triangolare fotografata dal vivente e vi pongo a riscontro quella di un teschio che presenta la medesima forma, figure che ci sono date esse pure dal Sergi nell'opera citata.

La vera importanza però dello studio antropologico della faccia condotto con tale sistema consiste nello studio riunito dei tipi cranici coi tipi facciali; onde riuscire ad una sintesi che ci dia i caratteri

FACCIA TRIANGOLARE.

veri antropologici di un dato gruppo umano: e qui si presenta una difficoltà: perchè se è vero che i caratteri delle varietà e delle sotto varietà del cranio siano persistenti come lo sono pure, sebbene in minor grado, quelli della faccia, se è vero cioè che l'ibridismo non abbia potere di modificare la struttura generale di queste parti, lo studio complessivo può dare risultati errati quando si considerino lo scheletro cerebrale e quello facciale riuniti assieme; perchè si è appunto in questa riunione che l'ibridismo può avere influenza sostituendo in un cranio a tipo ben definito lo scheletro facciale di un progenitore di un gruppo diverso: ed è appunto in questi casi che si rende necessaria una grande potenza d'analisi dell'osservatore per giungere a conclusioni rispondenti alla verità.

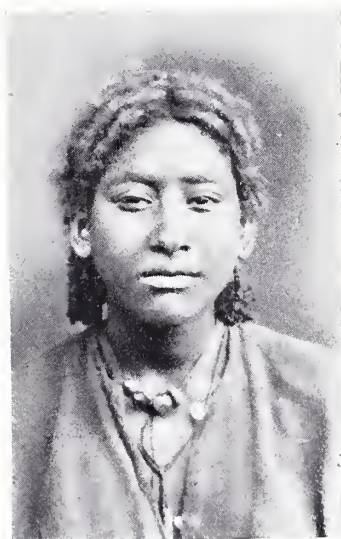
Ed è in tal modo che il Sergi riuscì già alla distinzione di due gruppi umani naturali, studiati come in ogni altra classificazione zoologica.

Se ben si esaminano le forme stabilite più sopra della faccia, si noterà che esse si possono distinguere in modo ancor più generale in forme allungate e strette e in forme larghe e corte; e mentre alle prime appartengono le forme ellissoidale, ovoidale, parallelepipedoide e pentagonale, le altre apparterrebbero al secondo gruppo. Questa distinzione che parrebbe teorica e artificiale, è invece confermata dal fatto che appunto le forme allungate si riscontrano in gruppi umani che hanno ben definiti caratteri cranici che li fanno rientrare, nella classificazione che abbiamo esposta, nelle varietà a forma ellissoidale, ovoidale e pentagonale, mentre le altre forme facciali si riscontrano nelle restanti forme craniche.

Le classificazioni anteriori si basavano molto spesso, come abbiamo visto, su caratteri esterni, caratteri destinati per i primi a sottostare a quelle multiformi cause di trasformazione che giornalmente agendo sulla specie, sul genere, sulla varietà, ne determinano in un tempo più rapido, sebbene sempre lunghissimo, quelle variazioni che sono, secondo la teoria Darwiniana, le prime cause del trasformismo. Questo che nell'uomo fu dimostrato dal Sergi e dal Rathke è di un'evidenza meravigliosa negli uccelli, nei quali il cambiamento di colore delle penne per azione delle abitudini, del clima, per necessità della specie è sottoposto ai multiformi cambiamenti che ci danno quella ricca e svariata colorazione che tutti conoscono; anzi si è negli uccelli appunto che questa facilità a mutare la colorazione delle penne fu adibita a' scopo sperimentale per dimostrare, per quanto è possibile col metodo sperimentale, la teoria Darwiniana, non che per numerosi scopi industriali.

Ed è appunto per questa ragione che un sistema di classificazione umana basato sul colore dei capelli, sulla loro forma e consistenza, sul colore della pelle, sul colore dell'iride, non potè dare buoni risultati, per quanto uomini di elevato ingegno e di coltura superiore l'abbiano, addottandola, modificata e perfezionata quanto era possibile.

Delle classificazioni basate sul cranio quasi tutte si fondano sul dato dell'indice cefalico, e di questo abbiamo dimostrato l'insufficienza tassinomica.

Tommaso Huxley, uno dei più eminenti naturalisti che ebbe l'Inghilterra, e certamente anche uno dei primi in Europa, si distinse in modo speciale per le sue classificazioni fatte con spirito filosofico e naturale di prim' ordine. La sua larga esperienza anatomica, un potere sintetico e analitico, due qualità che raramente si trovano unite nello stesso individuo, gli permisero di abbracciare con un vasto sguardo quanto egli prima aveva minutamente analizzato col coltello anatomico; e ci diede una classificazione dei vertebrati che ancor ora è in uso, dividendoli nelle tre provincie degli Ittrospidi, dei Saurospidi e dei Mammiferi. Si è per gli studi comparativi che egli intraprese sugli animali viventi e sui fossili che noi possiamo ora sicuramente riem-

FACCIA PENTAGONALE.

pire le lacune che dividono gli uccelli dai rettili apparentemente così distanti fra loro e seguire la loro trasformazione morfologica graduale. Nella classificazione dei mammiferi egli seguì pure lo stesso sistema, e per base alle sue divisioni prese la placenta, onde in questo ramo la sua classificazione si può dire placentare; e questa è certamente una delle più razionali e scientifiche che possegga la scienza.

Tutto lo studio che si riferisce ai caratteri differenziali fra gli *Antropomorfi* e gli *Antropoidali*, genere al quale appartiene l'uomo, è magistrale e degno del grande naturalista; questo argomento trattato in varie opere, ma principalmente nel suo volume sul « Posto occupato dall'uomo nella natura » nell'Anatomia dei vertebrati, è svolto colla maestrìa e colle qualità che tutti riconoscono all'Huxley.

Ma quando egli viene a trattare la classificazione delle razze umane, prende per carattere principale un carattere secondario, cioè il capello, e divide gli antropoidali in due gruppi principali, gli Ulstrichi a capelli crespati o lanosi, e Leistrichi a capelli lisci. A questi caratteri già adoperati da altri e che egli contraddistinse solo con nomi diversi, ne aggiunge altri, quali il colore della pelle e la forma del cranio.

E si capisce come le razze umane classificate in tal modo con caratteri indecisi e variabili, si presentino come artificiose e variino di numero e di entità a seconda dei vari classificatori e il loro numero può ancora avere variazioni quando a questi criteri se ne aggiungano o sovrappongano altri sia etnografici che linguistici.

Ho citato il naturalista inglese per dimostrare coll'esempio di un grande come questi criteri siano fallaci anche quando si vogliono usare riunendoli assieme colla competenza e colla coltura che gli veniva dallo studio indefesso e dalla sua grande intelligenza.

A questi inconvenienti pare appunto che possa ovviare il metodo ora proposto dal Sergi e al quale egli si applicò indefessamente per circa dieci anni per migliorarlo e perfezionarlo, senza preconcetti e senza teorie determinate in precedenza.

« Bisogna, diceva egli, ricominciare come se classificazione alcuna finora non esista e con metodo semplice e razionale, esaminare, cioè, fra i diversi caratteri fisici quali sono i costanti e quali sono i variabili, esaminare per mezzo dei caratteri costanti un gruppo umano senza alcun riguardo alla sua storia ed alla sua coltura; stabilire i caratteri che l'analisi ha rivelati e seguirli in altri gruppi umani nella distribuzione geografica, senza preoccuparsi troppo dei caratteri secondari e delle variazioni che in questi occorrono; spiegare infine le cause di queste variazioni e determinare la varietà e la specie umana. »

Ed è appunto studiando dietro tale indirizzo che il professore dell'Università di Roma è venuto alle conclusioni che abbiamo brevemente esposto. E che esse debbano accettarsi pare che sia ovvio quando si pensi che la forma del cranio e la forma della faccia, dimostrati quali caratteri fissi e differenziali, possano ben avere almeno uguale, direi certamente maggiore, importanza del colore della pelle, della natura del pelo.

Se ora vogliamo guardare all'accoglienza che il mondo scientifico fece a questo metodo, dobbiamo rilevare che dal giorno della sua apparizione fino a questi ultimi tempi, mano mano che il suo autore vi apportava modificazioni e perfezionamenti, cresceva la attenzione e la benevolenza del mondo scientifico verso questo nuovo sistema; e si aggiungevano nuovi alleati e seguaci che ne dimostravano coi buoni risultati la sua efficacia.

Dall'epoca della sua prima applicazione allo studio dei crani della Melanesia portati dal dott. Loria reduce da un viaggio in quelle regioni fino ad ora, il sistema del Sergi suscitò molte discussioni nel campo scientifico: ma la discussione è appunto l'indice della vitalità di una scoperta, di un indirizzo scientifico.

Chiari antropologi esteri condivisero in parte o pienamente le idee del Sergi: ricorderò qui il Ranke, uno fra i più celebri antropologi tedeschi, che lodò altamente il metodo; il Benedickt di Vienna, che si mostrò favorevole alla sostanza criticando in parte la forma con la quale era presentato; il Virchow, che è forse il più illustre fra gli antropologi viventi, accettò la premessa del Sergi che i metodi di classificazione basati sull'indice cefalico non conducono ad alcuna conclusione; e fra gli altri molti il Brusina di Zagabria, il Lissauer di Berlino, lo Studer di Berna, il Grevé di Mosca; il Martin a Zurigo insegna col metodo del Sergi e potrei citarne ancora molti altri.

Al Congresso medico tenuto a Mosca or son due anni il Sergi fu accolto come si merita uno studioso del suo valore e del suo ingegno e il suo metodo ebbe vive e quasi unanimi approvazioni.

E questi forestieri ho citato non per menar vanto della scienza italiana, della quale si sente parlare

ad ogni piè sospinto; perchè la scienza è cosa talmente superiore che non conosce limiti naturali e non ha che un obbiettivo uguale in tutti i paesi, la verità; ma per dimostrare come un metodo, che raccoglie suffragi da tante parti del mondo e da scienziati educati con sistemi diversi, e di diverso modo di pensare, dimostra di avere in sè alcunchè di buono e di vitale che sarà destinato a dare buoni frutti.

Degli autori italiani gran parte accettarono le dottrine del Sergi, e tra questi annoveriamo il Lombroso, il celebre psichiatra torinese e fondatore dell'Antropologia criminale; il Romiti, che conta fra i nostri grandi anatomici; Enrico Ferri il penalista, il Mingazzini, il Mondio, il Corsini e altri molti. Solo il Mantegazza e la sua scuola alzaron la voce contro il metodo del Sergi, ma la discussione che ne fecero non fu certamente esauriente.

Ma un metodo va giudicato dai risultati che esso può dare: perchè non riesco ad immaginare un metodo buono che dia cattivi risultati o viceversa: e delle applicazioni del suo metodo il Sergi già ebbe occasione di farne.

Esso dunque superò la prova del fuoco. Quali sian queste applicazioni, che portata esse abbiano nello studio antropologico, quali risultati diedero in genere, e per il nostro paese in ispecie, lo dimostrò in parecchie sue opere, tra le quali principali l'*Affrica — Antropologia della stirpe camitica*, e gli *Arii e Italici*, ambedue pubblicate nella Biblioteca delle Scienze Moderne del Bocca, [1] alla quale appartiene pure il libro che abbiamo esaminato e che racchiude la parte generale del metodo.

Mi riserbo di tornare un' altra volta sull'argomento e fare l'analisi di queste opere ed esporre i risultati a cui può condurre l'applicazione di questo metodo.

Dott. GIOVANNI PERROD.

Le incisioni riprodotte in questo articolo sono quelle che figurano nel libro « Specie e Varietà Umane » del Sergi, pubblicato dai Fratelli Bocca di Torino: dobbiamo ringraziare la cortesia dell'editore che ci permise di riprodurle.

FACCIA TRIANGOLARE.

LA MODA — VIGNETTA PEL POEMETTO DEL BONDI (1778).

UNA PAGINA DI STORIA DEL COSTUME FEMMINILE.

I.

IL gran secolo della Moda francese fu appunto il XVIII. Cominciano in quest'epoca quei periodi di varietà nell'abbigliamento femminile, che, da una durata media di vent'anni, quale rimproveravano agli italiani gli scrittori del *Caffè*, andarono man mano restringendosi, sino a giungere alla effimera vita dei nostri tempi. Le leggi suntuarie limitavano in parte nei precedenti secoli il variar del costume; ma sul principio del XVIII si cominciò a capire l'inutilità di simili regole, e la Moda, vilipesa e schernita da molti come segno della leggerezza femminile, ma pur da molti tollerata e giustificata, potè estendere libero ed incontrastato il suo dominio. Il grave Montesquieu, anzi, la considera utile al commercio di una nazione, e s'intende in ispecie di quale, Buffon sostiene che l'abbigliamento è una parte di noi stessi, e al di qua dell'Alpi, Melchiorre Gioia, nel suo *Nuovo Galateo*, non sdegna di farne una esagerata apologia.

Soltanto durante il periodo della Maintenon, che prediligeva abiti semplici, quasi monacali, e di una tinta uniforme e bruna, la « multiforme figlia della Senna », come la chiamava il Bondi,

> d'abito varia, e di color, nè mai
> somigliante a *se* stessa, e sol costante
> nell'incostanza *sua*,

aveva rattenuto, specie a Corte, quello slancio che pareva avesse in sul principio del secolo.

Il guardinfante nelle *toilettes*, e la *fontange* nella *coiffure*, erano allora le principali caratteristiche dell'abbigliamento del gentil sesso. Del primo, ripetutosi poi sotto diversi nomi e diverse forme, stimiamo

LA MARCHESA DI MAINTENON (VILLEMONT).

inutile fare la descrizione, non così della seconda, molto meno conosciuta, e legittima antenata del Tupè, cantato da Jacopo Vittorelli.

Da un semplice nodo di nastro, disposto sulla fronte per sostenere i capelli raccolti alla sommità della testa, la *fontange* si era a poco a poco trasformata in un edificio di strisce di tela gommata, arrotolate in forma di canne d'organo, e che sostenevano un volume più o meno grande di nodi, di nastri, di piume, e di gemme. Era insomma, così satiricamente la descrive Saint-Simon, « un bâtiment de fil d'archal, de rubans, de cheveux, et de toutes sortes d'affiquets, de deux pieds de haut qui mettaient le visage des femmes au milieu du corps ».

Ma fu sotto il regno di Luigi XVI che la *fontange*, risorta sotto altri nomi, prese ad un tratto proporzioni e mode stravaganti ed inverosimili, specialmente per l'influenza della elegantissima regina Maria Antonietta. Essa diede il nome ad una delle più alte e complicate *coiffures*, « Le lever de la Reine » che, nell'esemplare da noi presentato, [1] viene accompagnata da questi versi lusinghieri:

De la Reine c'est la coeffure;
Sans doute elle est de très-bon goût.
C'est bien d'adopter sa parure:
Prenez-la pour modele en tout.

En imitant sa bienfaisance;
Faites-vous aimer, respecter:
Et, comme elle, sachez porter
Un pront secours à l'indigence.

LA REGINA MARIA ANTONIETTA — DALLA STAMPA A COLORI DI F. JANINET.

I parrucchieri fanno del loro meglio per secondare una moda tanto utile per essi. I capelli vengono increspati, arricciati, intrecciati, rizzati, torturati in mille guise, e, quasi non bastasse, vanno

(1) Fa parte di una Raccolta di quarantotto stampe, in un curiosissimo e raro Almanacco francese che ha questo titolo:

Recueil | de coeffures | depuis 1589, jus qu'en 1778 | avec | des Vers analogues à chaque | Costume; | Collection | fort désiderée des Dames | et la plus complete qui ait encore | paru en ce genre: | Suivi du Sécrétaire à la mode | à l'usage du Beau Sexe | .

Paris, chez Desnos, Ingénieur-Géographe et Librairo de Sa Majesté Danois, [1779] in 24.°

Devo la conoscenza di questo libro alla cortesia del dotto collega Luigi Torri, che qui ringrazio pubblicamente.

COIFFURES: « À LA FRIVOLITÉ » — « À LA FONTANGE » — « À LE LEVER DE LA REINE » (DESNOS).

coperti a profusione da piume, garze, ghirlande, fiori, perle, diamanti. Si spinge l'esagerazione fino a riprodurre sulla testa, dei paesaggi, dei giardini, delle montagne, delle foreste, delle navi, tutte le bizzarrie insomma che gli avvenimenti del giorno, o il capriccio delle dame suggeriscono. In tal modo s' hanno acconciature *à la frivolité*, *à le chieu couchaut*, *à la Herissou*, *à la Gabrielle de Vergy*, *à le Baudeau d'amour*, *à le parterre galant*, *à la Montgolfier*, *à la Petite Palizzade*, *à la Belle Poule*, ecc.

Altissime tutte, tanto che le dame non trovano più vetture da starvi comode, e pur di non guastare la superba acconciatura, che richiede una mattina intiera di lavoro e di tormento, rimangono in ginocchio nella vettura, o tengon fuori la testa dagli sportelli.

Nè la caricatura, nè la satira riescono a proscrivere la Moda barocca; solo quando la Regina Maria

COIFFURES « À LE CHIEN COUCHANT » (DESNOS).

Antonietta nel 1783, disgustata dalla politica, si ritira al *Petit Trianon*, e si diletta di vestire il costume delle pastorelle dell'Alpi, le enormi pettinature si abbassano, i *paniers* scompaiono, e la semplicità nell'abbigliamento preludia agli audaci *négligé* della Rivoluzione.

Durante questo burrascoso periodo, la Moda non ha tempo di fermarsi. Chiusi i saloni, fuggita in gran parte l'aristocrazia, manca l'occasione e la volontà al mondo femminile di pensare alle sue più gradite occupazioni, giacchè il suo impero, pel momento, è trascurato per interessi più gravi. Alla grave Moda aristocratica, succede una irrequieta Moda borghese e popolana, che, in odio alla rivale,

Bonnet à la Gabrielle de Vergy

COIFF. « À LA GABRIELLE DE VERGY » (DESNOS).

Bonnet au Herisson.

COIFF. « À LA HERISSON » (DESNOS).

lasciate le stoffe ricche e pesanti, le acconciature complicate e costose, si compiace di una affettata semplicità democratica, la quale esplica il suo spirito rivoluzionario nelle *toilettes à la constitution*, nelle cuffie *à la Bastille*, *à la citoyenne*, *à la patriote*, *à la Nature*, *à la République*.

È solo dopo il Terrore, finito all' indomani del 9 termidoro, che la Società francese, ormai profondamente trasformata, ritorna alla vita normale, e l'elemento femminile ripiglia il suo posto, il suo dolce predominio. « La Terreur, était une tyrannie virile, et elle était l'ennemie personelle de la femme, en ce sens qu'elle lui prenait son influence et ne lui donnait que des droits. La Terreur détrônée, les femmes, ont recouru à leur rôle éternel : elles ont fait de la révolution politique une révolution sentimentale. Puis, les larmes mal séchées, elles ont jeté la France vers leur patron : le Plaisir, et bientôt elles ont été les maîtresses et les reines, en ce pays qui venait de jeûner de luxe, de diamants et de fêtes » (De Goncourt : *Directoire*).

La reazione del Direttorio (1 nov. 1795) fa riaprire i saloni alle femmine alla moda, che non hanno

Le Bandeau Damour
ou Ruban en Barriere

COIFF. « À LE BANDEAU D'AMOUR » (DESNOS).

COIFF. DIV. (DESNOS).

altro pensiero che di far pompa di nuove *toilettes*, giacchè nella nuova eterogenea società, ove impera la bellissima M. Tallien, non si bada tanto per il sottile all'origine, alla nascita, alla educazione, alla famiglia, alla vita passata infine della donna, ma se n'ha abbastanza che sia bella e bene abbigliata, anzi, come dice il Lacroix, meno vestita che sia possibile. « Plus de corsets, plus de buscs, plus de jupons. Une chemise (il fut même une saison où ce vêtement, superflu du reste et vraiment disgracieux par ses plis, disparut), recouverte d'une tunique drapée à l'antique, ou mieux d'un long fourreau de linon, de moussoline ou de gaze, parfaitement étroit, exacte traduction des formes, et puis... c'est tout. Seulement, autour du cou, sur la poitrine, aux oreilles, dans les cheveux, des camées, des médaillons de toute couleur et de toute grandeur.... (Lacour: *Le Grand monde après la Terreur*). Tale era il costume ordinario dei saloni, dei teatri e delle passeggiate ; ma il più apprezzato ed applaudito era sempre quello che più si avvicinava alla semplice Natura. Vedete madama di Recamier, una delle beltà del mondo parigino, con qual toeletta riceveva nelle sue splendide sale! Ma questo è niente. Una sera, in una delle riunioni più in voga, comparve una dama, che fu già bellissima dea nella festa della Ragione, in un costume così leggero e semplice da provocare esclamazioni di meraviglia e di compiacimento. In breve s' impegna una disputa sul peso complessivo della stoffa che cuopre, o meglio fa trasparire, le belle membra della visitatrice. I più audaci non osano stimarla a meno di due libre. Si fa spogliare la dama in uno stanzino appartato, alla presenza di alcune invitate, si pesa l'abito..... Ebbene? Ebbene, comprese le gioie ed i coturni non superava la libra! E la cittadina Tallien? Un bel giorno compare al pubblico passeggio vestita alla greca, per modo di dire, giacchè portava le gonne aperte ai fianchi, mostrando così le anche strette in maglie carnicine, con dei cerchietti d'oro al posto delle giarrettiere, e anelli d'oro alle dita dei piedini calzati di coturni.

Le ricordanze del Terrore davano anch'esse il loro tema alle acconciature galanti. « Scomparsa la ghigliottina, scrive il Salveraglio, le dame alla moda, abbandonati i corsettini *à la justice*, e le cuffie *à l'humanité*, sacrificarono le loro capigliature pei acconciarsi *à la victime*, come altre volte *à l'enfant* oppure *au bon plaisir des dames;* indossarono, come s' era fatto per le condannate alla ghigliottina, una veste che lasciava scoperto il collo e gli omeri, e si posero un nastro rosso al collo per figurare il taglio della mannaia ».

Ma di ciò più oltre.

II.

Una famosa caricatura del tempo di Luigi XVI rappresenta tutti i popoli d'Europa nel loro costume nazionale. La Francia solamente è nuda, ed ha sulle braccia un pacco sul quale si legge: « Comme ce-

COIFF. DIV. (DESNOS).

lui-ci change de goût et de mode à chaque instant, nous lui avons donné son étoffe pour l'employer à sa guise et s'habiller comme il voudra ». Ma noi osserviamo l'influenza della Francia nel regno della Moda, non solo, ma, prima della Rivoluzione, anche sull'educazione tutta che s'informava, parliamo dell'Italia, con sfacciato servilismo ai modelli ed agli esempi d'oltr'Alpe.

Nelle prose dei Verri, e dei compilatori del *Caffè*, infarcite a bello studio di francesismi, nel Metastasio, che da Corneille e da Racine toglie a prestanza concetti ed intere orditure, ne' controversisti massime napoletani inspirati ai dogmi dei propugnatori della libertà gallicana, il Cantù vede un miserabile sintomo di perito carattere nazionale. E l'influsso francese, bisogna pur riconoscerlo a malgrado la consueta esagerazione dello storico lombardo, si palesa nelle fabbriche, nelle pitture, nelle satire, nei romanzi, e nei drammi, specialmente nei famigerati *drammi lagrimosi*, tradotti da una Serbelloni, imitati dal De Gamerra, e talmente infesti da opporsi per qualche tempo alla riforma goldoniana. Che importa se Scipione Maffei nel *Raguet* pone in ridicolo coloro che il parlare patrio lardellavano di smorfie francesi, se il Cesarotti osserva sdegnato che la biblioteca delle donne e degli uomini di mondo non è che francese; ormai l'andazzo è profondo, radicato nel cuore della nazione, che, divisa, senza patrimonio proprio di memorie unitarie, subisce, ed è in parte scusabile, il fascino di un popolo grande e forte, si incanta al riflesso della gloria

Bonnet du jour.

COIFF. DIV. (DESNOS).

Bonnet à la Candeur

COIFF. DIV. (DESNOS).

imperiale del Re Sole. Un solo legame comune quello della lingua, può risvegliare il sentimento nazionale degli Italiani, e contro coloro che anche a quest'ultimo baluardo attentano, sorgono il Cesar con pedantesca severità, e con amara ironia il Parini, nel *Mattino*:

Nè la squisita a terminar corona,
che segga intorno a te, manchi, o Signore,
il precettor del tenero idioma
che da la Senna de le Grazie madre,
pur ora a sparger di celeste ambrosia
venne all'Italia nauseata i labbri.
All'apparir di lui, l'itale voci
tronche cedano il campo al lor tiranno;
e a la nova ineffabile armonia
de' soprumani accenti, odio ti nasca
più grande in sen contra a le impure labbra
ch'osan macchiarse ancor di quel sermone
onde in Valchiusa fu lodata e pianta
già la bella Francese, e i culti campi
all'orecchio dei Re cantati furo,
lungo il fonte gentil da le bell'acque.
Misere labbra, che temprar non sanno
con le galliche grazie il sermon nostro,
sì che men aspro ai dilicati spirti,
e men barbaro suon fieda gli orecchi!

La pigotta de Franza no la ven de tant in tant che per el bel sess, diceva il Balestrieri in una chiacchierata sopra *I gran variazion del vestiss per on'Accademia sora la Moda.* E il Bondi:

Te, il so, d'Europa la più colta parte
religiosa venera, e i tuoi doni,
e il suo giudizio impaziente aspetta...
Ma più che altrove su la serva Italia
regni a talento tuo, su lei, che un tempo
degli studi e dell'arti altrui maestra,
or discepola tua misera impara
di Veli, e Cuffie, e femminili arredi
i nomi e l'uso; e quell'istesso Regno,

COIFFURES DIVERSE (DESNOS).

cui vinse un tempo e soggiogò pugnando,
oggi consulta di qual nastro debba
l'elsa vestir dell'oziose spade,
l'elsa soltanto, che l'inutil punta,
fatta inesperta e vil, in liscio e molle
fodero chiusa a irrugginir destina.

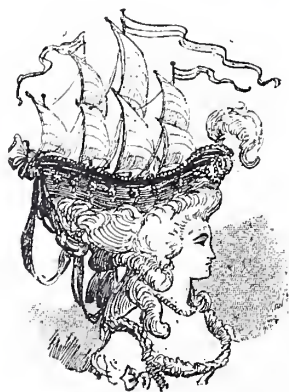
Ed anche noi, quindi, avemmo i tupè, sui quali dettò un curioso e poco conosciuto poemetto di quattro canti, in ottave, Jacopo Vittorelli, il fine cesellatore d' anacreontiche.

. . . Canterò, se Febo mel consente,

dice il poeta rivolto al gentil sesso,

quella piramidal superba mole
che vi formate in testa con la chioma
e vince quasi il Culiseo di Roma.

E, continuando, mette in caricatura

. . . il dotto artefice, che muove
alla sesquipedal fabbrica immensa.

COIFFURES: « À LA BELLE-POULE » (ROBIDA)

« POUF » (DESNOS)

« GRAND POUF » (ROBIDA).

Egli,

. . . d'ogni sorte
angoli, rombi, circoli, quadrati
scaleni, parallele, e linee torte,
con quanti un giorno furono inventati
beccacervelli ad imbrogliar sì forte
i poveri discepoli arrabiati
medita tutti, ed ora questo or quello
nella fabbrica impiega del castello.

Dopo un' intera mattina l' opera è compiuta, finalmente:

Salve, robusta inespugnabil rocca,
dove pose Cupido il suo quartiere,
dove la sua balestra intorno scocca
e la gente che passa, uccide e fere....
Per misurare adesso egual ricciaja
non basterebbe il cubito e la sesta,
mentre in Fillide e Nice e Clori e Aglaja
la zazzera è maggior di quel che resta:
e il pondo vertical d'opra sì gaia
frena il cervel della femminea testa:
che non avendo un simile coverchio
voleria tutto della luna al cerchio.

Ma i soli capelli, per quanto rizzati e tirati su con stecche e forcelle, non raggiungevano ancora una altezza sufficiente a contentare la vanità femminile; d' altra parte gli uomini, adoperando le alte e ricciute parrucche, minacciavano una seria concorrenza. Allora le donne

. . . con roba, che al maschio usar non lice,
aggiunsero al tupè fregio e cornice.
E quindi nacque il barbaro costume
di quell'immenso orribile cuffione,
che degli aerei ricci in sul cacume
l'ambiziosa femmina si pone.
E quindi ancor le variopinte piume
i fiori di Vinegia e di Lione
le fettuccie, i merletti, ed il malanno
che accrescono il tupè, origin hanno.

« Ma prima che le Mie Memorie sieno stampate, scriveva il Goldoni dopo aver accennato alle mode del suo tempo, si vedranno forse molti altri cambiamenti nella pettinatura delle donne e nelle altre mode: si diminuirà la grandezza dei ricci, si ritaglieranno i capelli ». E fu facile profeta. Durante la Rivoluzione, insieme all' aristocrazia erano fuggiti da Parigi i più abili *tailleurs*, i più rinomati *coiffeurs*. In Olanda ed a Gottinga, allora si fondano due giornali di mode; per un momento lo scettro dell' eleganza è tolto alla Francia, e mentre essa celebra le feste della Dea Ragione in un bizzarro costume greco-romano, si mantengono in Europa, in omaggio alla monarchia, le mode della Corte di

MARIA ANTONIETTA D'AUSTRIA — DALL'INCISIONE DI ROUETTE.

« CHAPEAU À LA NATURE » (VILLEMONT).

Luigi XVI. Ma con le idee e le schiere repubblicane, la Francia impone nuovamente il suo incontrastato predominio nel mondo del lusso e dell'eleganza. Nel campo politico invece fu osservato che la maggioranza degli Italiani, limitiamo ad essi il nostro discorso, è contraria agli avvenimenti d'oltr' Alpe. Sebbene sorgano alberi di libertà, e repubblichette da strapazzo, sebbene mirabolanti proclami spargano ai quattro venti i simboli di libertà, di eguaglianza e di fratellanza, la gran massa del popolo si trova come stordita dallo improvviso e rapido succedersi di fatti, dall'audacia di pochi convinti e di molti esaltati; e ritorna presto e con una certa violenta reazione alle antiche idee, ed ahi! al secolare abbrutimento. Questo curioso fenomeno di contraddizione, fu espresso dal Parini in un sonetto vernacolo che ha per titolo:

El magon di dam de Milan per i baronád de Franza.

Madàm, gh'ala quej nova de Liòn?
  Massacren anc adess i pret e i frà
  Quij so birboni de Franzes, ch'an trà
  La leg, la fed e tutcoss a monton?

« BONNET À LA RÉPUBLIQUE » (VILLEMONT).

Cossa n'è de colu de quel Petiòn
  Ch'el pretènd con sta bela libertà
  De mett insema de nun nobiltà,
  E de nun dam, tut quant i mascalzòn
A propòsit, che la lassa vedè
  Quel capel là, che gh'ha d'intorna on vèl
  Èl sta inventà dopo ch'an mazâ el re?
El el prim ch'è rivà? O bel o bel!
  Oh! i gran Franzès! Besogna dil, no gh'è
  Popol, che sapia fa me i coss de quel.

La corte di Napoleone, ed in ispecie la bellissima ed immodesta Paolina Buonaparte, portò anche in Italia quella licenza del costume, che abbiam visto essere una caratteristica della Francia repubblicana.

« BONNET À LA CITOYENNE » (VILLEMONT).

Ecco, in proposito, un sonetto anonimo ed inedito che togliamo da una miscellanea dell' Ambrosiana:

Si giuoca da per tutto alla follia
  si va in bordello senza alcun rispetto
  si tracanna e si mangia all'osteria
  finchè ubbriachi non si trova il letto.
Le donne vanno intorno per la via
  nude le coscie oltre le braccia e il petto,
  gli uomini spaventan chi si sia
  tanto sono feroci nell'aspetto.
Tra i preti e i frati chi lascia la veste
  chi la sciabola dietro si trascina
  e chi dell'ateismo empie le teste.
Del pubblico la roba va in rovina,
  briccon, falliti concordan le feste,
  la Repubblica è questa cisalpina.

Ma, di un episodio, in questa breve pagina sulla storia del costume femminile, di un episodio che fu bollato d' infamia dal verso del più gran poeta

civile del tempo, da Giuseppe Parini, discorreremo un po' a lungo.

III.

Fu la più volte nominata madama Tallien, se si presta fede a quanto dice la contessa di Villermont nella sua *Histoire de la Coiffure féminine*, che inventò il famoso *bal des victimes*. Per esservi ammessi era necessario aver perduti sul patibolo dei prossimi parenti, anzi, secondo il Salveraglio, i parenti dovevano essere di primo grado: bisognava aver perduto il padre o la madre, il fratello o la sorella, il marito o la moglie per aver diritto di figurare in quella aristocrazia delle piroette. Uomini e donne, coi capelli rasi intorno al collo cinto da un sottile nastro rosso, ed il rimanente dell' abbigliamento, nero, entravano nella sala con aria triste, e danzavano in silenzio...., finchè lo spumante sciampagna non avesse animato quella funebre compagnia. Il primo ballo di tal genere fu aperto all' Hôtel Thelusson, rue de Provence; un altro sorse nel sobborgo Saint-Germaine, e di essi Hégésippe Moreau scriveva:

La charité dansante, avare de centimes
aurait prodigué l'or à ce bal de victimes.

Da questi particolari ritrovi, la Moda passò ben presto nei saloni e si ebbe la *coiffure à la victime*, coi capelli intrecciati ed attorti intorno ad un pettine, da rassomigliare la toeletta dei condannati a morte, la *mise à la victime*, nella quale, su d' una veste molto scollata « une faveur rouge tournée autour du cou, conduite sous les bras et croisée par derrière, était ramenée sur la poitrine pour y former un noeud » (Quicherat: *Hist. du costume*).

IMPERO (1804), (CHALLEMEL). DIRETTORIO (1795), (CHALLEMEL).

Qualche cosa di codeste eccentricità penetrò anche in Italia, ed il primo esempio se n'ebbe nell' inverno del 1795, ad un pranzo che il Conte Carlo Leopoldo Stein, generale d' artiglieria, ed a Milano Comandante generale di S. M. Imperiale in Italia, offrì in sua casa al patriziato milanese. In una lettera, fatta conoscere dal Della Giovanna, (*La Cultura* del 28 febbraio 1891), che il Conte Giovan Luca della Somaglia scriveva il 10 aprile di quell' anno a Giampaolo Maggi, si afferma che al pranzo dello Stein comparve una delle più belle dame milanesi « vestita in modo che restavano scoperte le punte

MERVEILLEUSE IN TUNICA ALLA GRECA (ROBIDA).

de' suoi omeri, ed i capelli di dietro erano annodati sì alto, che il collo si vedeva tornito da tutte le parti ». Il Generale al primo incontro le disse: *Madame, il paroit que vous soyez habiller à la guillotine,* ..... e la frase fece fortuna. Il bel mondo milanese era molto propenso alle novità della Moda, e gli storici ricordano come nel 1763 levasse rumore a Milano una signora che comparve nei circoli di corte colla cuffia in foggia di cometa. Pietro Verri allora scrisse la *Relazione d' una prodigiosa cometa, osservata a Milano l' anno 1763*: dove non tanto canzona la bella, quanto i futili discorsi delle conversazioni del tempo; per l' abito alla *guillotine*, improvvisò (e usiamo questo verbo sulla fede del Cantù) una concitata ode Giuseppe Parini. Egli, lo sappiamo, non importunava le Muse per qualunque ghiribizzo gli passasse pel capo:

Va per negletta via
  ognor l' util cercando
  la calda fantasia,
  che sol felice è quando
  l'utile unir può al vanto
  di lusinghevol canto.

Nè crediamo quindi che, come viene affermato in una poesia di risposta pubblicata dal Salveraglio, solamente per torsi la taccia di giacobino, datagli dal Carpani, poeta milanese d' allora, l' autore del *Giorno* imbrandisse la temuta sferza. È proprio lo sdegno per la immodestia del costume

che sì dannosa copia
svela di gigli e rose,

e più il suo nome,

. . . . . infamia
del secolo spietato,

che ispira la Musa del poeta civile. Per che, domanda a Silvia, sotto il qual nome ignorasi qual dama si nasconda,

Per che al bel petto e all' omero
  con subita vicenda,
  per che, mia Silvia ingenua
  togli l'indica benda
che intorno al petto e all'omero
  anzi alla gola e al mento
  sorgea pur or, qual tumida
  vela nel mare al vento?

La risposta era sulla bocca di tutti:

Perchè sul coll ghe fuss nient
  che serviss d'impediment,

ad imitazione della toeletta

facc per qui donn quella mattina
ch'eren condannaa alla gugliotina.

Ma il Poeta insiste:

Forse spirar di zefiro
Senti la tiepid'òra?
Ma nel giocondo ariete
non venne il sole ancora.

COSTUME ALLA GRECA, ACCONCIATURA ALL'ETRUSCA.
(« ALMANACCO DI GOTTINGA », 1802).

Anzi, per dirla col poeta popolare:

In st'inverno, con quel frecc
con mezz bracc de nevv sui tecc,

ci volle proprio il *docil animo* che cede al *potente imperio de' feminei riti* per piegarsi ad adottare una Moda tanto scollata. La quale, ammonisce il Poeta, può divenire *lontana origine*

Poi,

dal finto duol, già sazie,
corser sfrenate al vero.
E là dove di Libia
le belve in guerra oscena
empiean d'urla e di fremito
e di sangue l'arena
potè all'alte patrizie
come a la plebe oscura
giocoso dar solletico
la soffrente natura.

COSTUME ALLA ROMANA, PETTINATURA « À LA CARACALLA » — COSTUME DA BALLO « À LA SAUVAGE » (1795). ABBIGLIAMENTO ALLA GRECA (1797). (QUICHERAT).

che occultamente noce,

ed

anco la molle giovane
può divenir feroce.

Difatti, da qual

. . . . lene principio
in fatali rovine
cadde il valor, la gloria
de le donne latine?

Cominciarono a recarsi a tedio

. . . la spola e il frigio
ago e gli studj cari...
e i pudibondi Lari,

per recarsi ad ammirare

i saltatori e i mimi.

Ben presto

sol dell'uman pericolo
acuto ebber diletto:
e da i gradi e da i circoli
co' moti e con le voci,
di già maschili, applausero
a i duellanti atroci.

Dalla crudeltà alla licenza è breve il passo, e

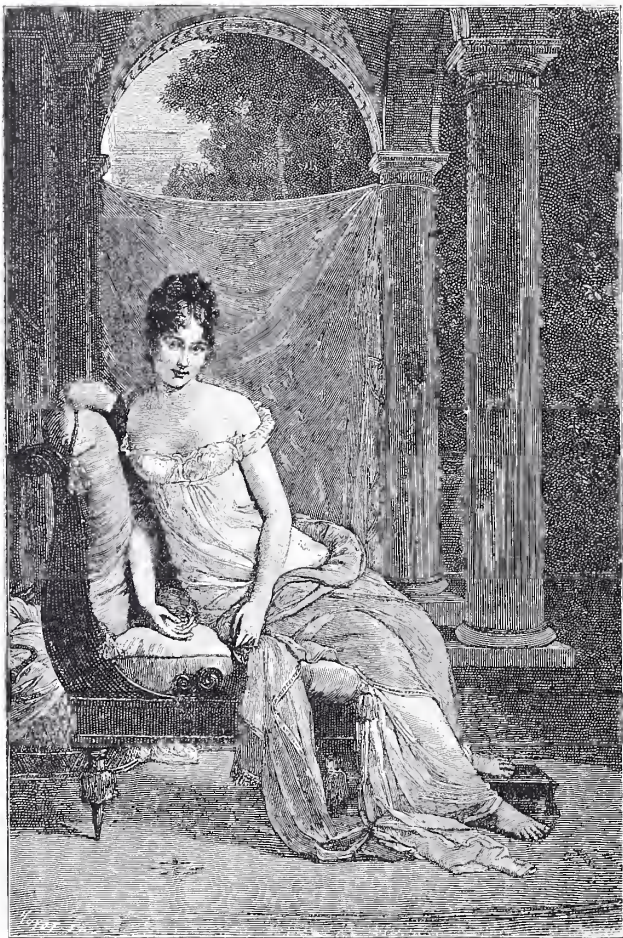
Il gladiator, terribile
nel guardo e nel sembiante,
spesso fra i chiusi talami
fu ricercato amante.

Questo, a larghi tratti, il concetto ed il movimento dell'ode pariniana. Parve esagerazione toglier così di lontano

. . . le origini
de la licenza antica.

Difatti la *sura Silvia* opponeva:

Che se i Romann han buttaa via la Rocca
per vedè a coor a dass di bott la gent,
se domà, lotta e guerra avend in bocca
rideven a vedè dii mazzament,
nol sarà mai l'influss d'ona mantiglia
ma l'esempi...

Migliore argomento, in difesa delle dame milanesi, è il sostenere che l'immodestia del costume non è poi tanto grande come si pretende, e che la nuova toeletta, lungi dall'essere una esatta imitazione francese, e

MADAMA RECAMIER — DAL QUADRO DI GÉRARD.

. . . petulante indizio
. . . di misfatto enorme,

non è altro che una copia dell'abbigliamento delle antiche donne greche

. . . Coss'hin, coss'hin sti reus,
che disen che se ved! S'anzi all'oppost,
a manca de no dì Berta per Beus,
el stomegh l'è mò propri adess nascost.

Nè il Parini, nè altri a giusto rigore parlano di

L'esempi, sì signor, in tutt'el Mond
e in tutti i temp el gha de l'influenza;
ma che fibbi o cappell guzz o rotond
e on sottanin possa produu licenza,

non è cosa da ammettere:

Mussolina nè vell no forma esempi
per tajà el coo, per fa rovina o scempi.

Ma questo, con buona pace della *sura Silvia* e di chi per lei, è un misurare l'arte con le seste!

seno scoperto portato dalla nuova moda alla ghigliottina, ma solo della punta delle spalle, mentre scollati, e molto, appaiono i precedenti costumi, come può rilevarsi dalle incisioni da noi riportate.

. . . El me vestii,

insiste la *sura Silvia*,

l'è a la Grech, l'è a la Grech, e peu a la Grech,

e che lo provi

gh'è l'Ercolan, gh'è i nozz Aldobrandinn,
e gh'è i terma de Tito Imperator,
gh'è Morghen, che l'ha faa tanti cartinn,
che se el ghe guarda hin tutti a mè favor;
gh'è, che fina i fioeu con i dandinn
san chi hin, i Greci, i Greci i primm tutor
de quel vestii, che al dì d'incoeu se porta.

« TOILETTE DE BAL » — (ALMANACCO DI GOTTINGA).

Abiti alla foggia greca e romana erano venuti di moda, in Francia, fin da quando Robespierre aveva dato l' incarico a David di presentare un modello di costume nazionale, che fosse in armonia con le idee repubblicane. David propose una tunica, un corto mantello, pantaloni strettissimi, stivaletti, e un berretto all' ungherese, ornato di piume; ma non ebbe fortuna. Le donne, invece, spinsero l' imitazione delle mode dell' antichità classica, anche troppo oltre, e vollero andar senza sottane, e senza camicia, coperte da una leggiera tunica che lasciava le braccia, e molte volte il seno, completamente nudi. Del pari le pettinature furono copiate dalle statue greche e romane, quindi i capelli vennero arricciati e tenuti raccolti da una reticella, oppure corti addirittura, come nelle acconciature alla Titus ed alla Brutus.

Noi lisci prima e inanellati e rasi
la guancia e il mento ricopiammo i Bruti,
e le compresse da non regio amante
nostre Lucrezie ritornar le chiome
ai prischi nodi e alle sincere treccie.

(ZANOJA, *Sermoni*).

E in Italia fu davvero il nome che diè

. . . funesti augurii
al femminile ornato,

« TOILETTES DECOLLETÉES » — (ALMANACCO DI GOTTINGA).

« TOILETTES ÉTROITES » — (ALMANACCO DI GOTTINGA).

L'IMPERATRICE GIUSEPPINA (VILLEMONT).

che del resto non aveva neppure il nastro rosso caratterizzante la famigerata *mise à la victime* di Francia.

. . . Oh barbaro!
Oh nato da le dure
selci chiunque togliere
da scellerata scure
osò quel nome....

disse il Parini, e bene, perchè in sostanza quel

. . . vestir che tutt l'han dit
brutt de sangu e de delit,
infamaa per man del boja,

si mantenne sino ai nostri giorni col nome di *décolletée*, senza che il mondo ne andasse per ciò solo in rovina.

Diceva Melchiorre Gioia, nel suo *Nuovo Galateo:* « Debbono essere proscritte tutte quelle fogge di abiti che eccitano *idee di partito*, o fomentano *crudeli immagini* nell' animo del pubblico. Una donna di sentimento gentile non avrebbe mai dovuto vestir gli abiti alla *ghigliottina* ». E in queste parole noi troveremo il giusto significato morale dell' ode pariniana, come pure si legge tra le righe dei seguenti versi inediti che sono parte della risposta all' imbasciata della donzella della *sura Silvia*, fatta dal *Meneghin del sur Abbaa:*

La vedarà ch'el sugh del sò argoment
l'è de fa intend che dalla libertaa
de monstrà quell, che fa corr l'acqua ai dent,
la lussuria la ciappa pusse fiaa
la modestia di femmen la va in fumm,
e fazilment se guasten il costumm.
Che da quest el ne ven che a poch a poch
i conseguenz peù passen la sbacchetta:
se faan lezzet i donn de alzà su i socch,
disend che la natura ghe le detta;
e a misura che ezeden in sto mal
semper pussee deventen bestial.
Che se peù appress al rest gh'è la franchezza
de portà quell brutt nomm in d'ona vesta,
l'è natural che l'anem el s'avezza
a vedè i crudeltaa, e anch a fann festa:
e insci cont el coeur dur, e la lusuria
i massem giacobin cressen a furia.
Per sto motiv al mè Patron ghe paar
d'aver sbroncaa a reson su quell vestii
e ghe par anca d'esses spiegaa ciar
in manera che poden vell capii:
e se lée forsi el l'ha intenduu alla pesg,
che la cammina a scoeura a imparà a lesg.
Che peù el vestii della custion se ciamma
minga alla ghigliottina, ma alla greech,
già la capirà ben anca la Damma
che hin tugg pretest, e che hin reson del Tech,
e che ghe no g'ha a che fa con quii sgualdrinn
nè l'Ercolan, nè i nozz Aldobrandinn.
Che ghe sia staa on vestii con quell brutt nomm,
sura Silvia, no gh'è de dubitann:
gh'el disi sull'onor de galantomm,
e se la se vorress assicurann
la cerca i list di sart, e di Madamm
che la trovarà scritt quel nomm infamm...
E peu che serva? Finna la soa donna
l'ha ditt al mè Patron ciar e destes
che la gh'era sta moda bolgironna
disend: L'è chi el bobaa; l'è del paes
l'invenzion del nom obrobrios,
se daan chì i titol goff, e spezios.

PAOLINA BORGHESE (VILLEMONT).

Se donca sta razza de vestii la gh'era
el mè Patron l'ha minga parlaa in ari:
e se adess g'haa faa forsi mudà ciera,
o el metten pû modest, o pû de vari,
no s'ha mai de confond el nomm moderno,
con quell che usaven fina de st'inverno.

Non si creda ad ogni modo che il costume detto alla *ghigliottina*, fosse il predominante a Milano, in quell'anno e nei seguenti. Consultiamo un *Taccuino della moda e del buon gusto per l'anno 1795* [1] pubblicato a Milano per Cesare Orena, stamperia Malatesta; interessante Almanacco che precede un *Novelliere galante*, e zeppo di ricette da toeletta, di canzonette, di aneddoti, di pensieri. A proposito, sentite questo: Le donne guardano gli amanti con l'occhio stesso con cui guardano le carte. Se ne servono qualche tempo per giuocare, e quando hanno guadagnato le gettano; ne domandano di nuove, e spesso con queste nuove perdono ciò che hanno guadagnato con le vecchie.

Unite al *Taccuino* vi sono due tavole incise in rame [1], che danno diversi modelli per quell'anno di cappelli, acconciature e busti. Niente tra essi che ricordi la *toilette à la guillotine*, occasione all'ode pariniana. La quale, come disse l'avv. Bramieri, fu una bella sebbene mal ascoltata lezione data al bel sesso, e ciò malgrado la traduzione in vernacolo fattane da Francesco Bellati per ordine dell'arciduca Ferdinando, Governatore della Lombardia Austriaca, allo scopo di rendere intelligibili, anche alle basse classi della popolazione, i sublimi concetti del massimo poeta civile. Difatti il Salveraglio fece notare che in un opuscolo, pubblicato poco dopo la morte del Parini, e favorevole agli Austriaci, lo *spirito* del nostro Poeta, incontrando agli Elisi l'ombra del

Joseph Parini

RITRATTO DEL PARINI, DISEGNATO ED INCISO DA P. BAILO.

[1] È il to. II della serie. Il primo è del 1793.

[1] Sono riprodotte nel III vol. della Serie, il Taccuino del 1796.

COIFF. DE 1797 (VILLEMONT).

COIFF. DE 1797 (VILLEMONT).

Metastasio, discorre, fra l'altro, della foggia d'abito denominata *alla ghigliottina*, e dell'ode a Silvia.

« Io mi figuro, risponde l'ombra del Metastasio, che al leggere di quest'Ode le Donne lombarde avran gettate le loro vesti, e si saranno ben guardate di mai più comparire in pubblico adornate di questo cattivissimo abbigliamento ».

« Tutto al contrario, ripiglia l'ombra del Parini; la poesia fu letta con piacere, fu riputata una pezza di robusta ed elegante poesia presso gli intelligenti, e le donne, quelle poche però che sapeano leggere, dissero ch' era dettata dall'altera bile di un severo Filosofo, e dopo di averla letta e considerata fecero tutte a loro modo ».

Racconta il *Meneghin del sur Abbaa* nella accennata risposta alla *sura Silvia* che in quel carnovale comparve

> su per la festa on cert sur avvocatt
> col stomegh biott pelos giust comè on satter
> vestii de donna ch'el pareva on matt,
> che cont i pellegat mettuu in speggina
> el diseva: sont alla ghigliottina.

Più atroce caricatura venne fuori durante la reazione Austro-Russa. Nel volume XIX del *Giornale storico della Repubblica Cisalpina*, specie di Rac-

MODE DELL'ANNO II.º (VILLEMONT).

COIFF. « À LA TITUS » (ROBIDA).

colta di manoscritti e stampe che trovasi all'Ambrosiana, si legge: « È comparso ai pubblici passeggi il carnefice colla di lui moglie. Il primo vestito elegantemente alla giacobina, ossia alla coana con colori cisalpini, testa alla Brutus, gran fazzoletto al collo, che rinchiude il mento sino alla bocca. La donna era vestita alla guillotina con spalle, collo e braccia nude. Ciò per reprimere l'uso scandaloso del vestire, che alcuni continuano sotto il pretesto di moda. »

Imporsi alla Moda? A questo « Proteo novello », come la chiama il Bondi, che non riconosce altra legge all'infuori del suo capriccio? Era proprio una trovata degna di quei cari alleati che arrivarono ad imprigionare un merlo che fischiava il *Ça-ira*!

Milano, 28 Febbraio 1900.

PIETRO NURRA.

COSTUME DI GIOVINETTA IN UNA FESTA PATRIOTTICA. (QUICHERAT).

RESTAURAZIONE 1815. RESTAURAZIONE 1830 (CHALLEMEL).

L'ABDICAZIONE DI CARLO ALBERTO — BASSORILIEVO DEL MONUMENTO IN ROMA.

IL MONUMENTO A CARLO ALBERTO.

IL 14 corrente, genetliaco insieme di Vittorio Emanuele II e di Umberto I, fu inaugurato a Roma, sulla piazza del Quirinale, il monumento a Carlo Alberto.

L'Amleto italiano, come Carlo Alberto fu detto, primo del ramo cadetto dei Savoia-Carignano, nato a Torino il 2 ottobre 1798, dal principe Carlo e da Maria Cristina Albertina di Sassonia-Curlandia, è succeduto nel trono, il 27 aprile 1831, a Carlo Felice, del ramo primogenito; ebbe per lungo tratto a gemere sotto la cappa di piombo della calunnia, addossatagli da' suoi contemporanei. Vissuto giovinetto a Parigi, ufficiale nello esercito del primo Napoleone, le idee nuove della grande rivoluzione francese lo avevano, in parte, conquistato, sicchè quando, all'abdicazione di Vittorio Emanuele I, fu chiamato alla reggenza del reame di Sardegna, volle elargire una costituzione al popolo ed amnistiare i condannati politici; ma Carlo Felice, cui aveva giurato e doveva fede di suddito, si oppose a quei suoi atti liberali e li annullò, intimando a lui, ri-

MONUMENTO A CARLO ALBERTO — STATUA DEL MONUMENTO IN ROMA — OPERA DI R. ROMANELLI.

CARLO ALBERTO — DA UNA MINIATURA DEL 1818 (RACCOLTA CAMOZZI-VERTOVA).

ciso, di allontanarsi. Da ciò le calunnie, che giunsero fino ad accusarlo di aver rivelato alle autorità austriache di Milano, dove nemmanco sostò, i nomi de' lombardi implicati nella cospirazione piemontese per la redenzione d'Italia, della quale, in certa guisa, egli stesso era stato anima e parte.

Salito al trono, quando tuttora duravano gli effetti dello editto del 21 maggio 1814, restituente in onore gran parte delle antiche consuetudini feudali, egli si adoprò, man mano, ad abolirle, addirizzando il paese su di una via affatto nuova, sino a che, sciogliendo l'antico voto, che gli stava nel cuore, promulgò quello Statuto, che fu, in qualche guisa, la pietra angolare del nostro nazionale risorgimento.

Eroicamente, comunque forse impreparato, egli,

Mi fò premura di valermi della partenza per Milano del chiarissimo Sig. Cavaliere del Pozzo, per pregarlo di portarle in attestato della mia gratitudine, il mio ritratto che la prego di accettare, come una memoria della riconoscenza, che le serberò sempre, per avermi dedicato un opera, d'un merito così particolare, e che farà epoca non solamente ne tempi presenti, ma anche negli avvenire. Sono con la più perfetta Stima dei veri Suoi talenti

Torino li 23 F.° 1819

il Suo affezionato
Carlo di Savoia

AUTOGRAFO DI CARLO ALBERTO AL CARDINALE MAI.

per amore d'Italia, osò, nel 1848, romper guerra a nemico formidabile, quale l'impero austro-ungarico; ma, seguiti i disastri alle vittorie del primo momento e, dopo un armistizio, disfatto, nel 1849, a Novara, egli abbandonò, sul campo, la corona insanguinata al figliuolo Vittorio Emanuele, e si ritrasse, in esilio, a Oporto, nel Portogallo, dove chiuse la mesta e travagliosa sua vita il 18 luglio 1849.

L'Italia, colpevole di aver raccolto, per un momento, le accuse infondate, erette contro di lui sulla base di mendaci apparenze; l' Italia, che, di fronte al suo eroico ardimento e al suo nobile sacrificio, era già stata costretta a conferirgli il titolo di Re Magnanimo; ben doveva un ulteriore risarcimento, e quasi una consacrazione di gratitudine imperitura, alla sua venerata memoria.

E questo ha fatto col monumento, che sorge ora a Monte Cavallo.

Opera del fiorentino Raffaello Romanelli, autore già di quelli del Peruzzi, del Ridolfi e del Donatello in Firenze stessa, del Montanelli a Fucecchio, del Garibaldi a Siena, e dei caduti a Curtatone e Montanara; il monumento è colossale, poichè alto dodici metri e con la statua equestre, che ne misura da sola poco meno di sei.

Lo sfortunato monarca, primo fattore della nostra indipendenza, ma che non potè cingere l' ambito serto d'Italia, veste l'antica divisa di generale sabaudo e, mentre trattiene con le briglie la propria cavalcatura, sta in atteggio pensoso e mesto, quasi nella visione di tutti i dolori, che dovevano amareggiargli la vita.

Il cavallo, squisitamente modellato, con quella eleganza realistica, che già fu tanto ammirata in quello del Garibaldi, di Siena, s'arresta con le due gambe postiche, mentre con la zampa di una delle anteriori batte il terreno, come impaziente della fermata.

Ai quattro lati del piedistallo sono altrettanti bassorilievi. Uno, pieno di movimento, figura la battaglia di Goito, nella quale Vittorio Emanuele, comandando i granatieri, volse in fuga gli austriaci; un altro, l'atto di abdicazione, dopo la funesta battaglia di Novara, nel quale Vittorio Emanuele, tra i ministri e i generali, perplessi, addolorati e meditabondi, sembra ascoltare, raccolto, il monito paterno. Gli altri due, più piccoli, rappresentano la lupa simbolica di Roma e l'aquila di Casa Savoia.

Come ebbe a dire molto felicemente Enrico Panzacchi, il monumento di re Carlo Alberto nella capitale d'Italia, viene a riassumere tutta la nostra storia intellettuale, morale e politica dal 1821 al 1870.

*
* *

Pubblichiamo in questa occasione due ricordi del Re Martire, che dobbiamo alla squisita gentilezza del venerando Senatore Conte G. B. Camozzi-Vertova, paziente e sapiente ordinatore di memorie e reliquie del risorgimento italico, il di cui prezioso medagliere è noto come il più completo di medaglie appartenenti al nostro risorgimento.

Il primo è un ritratto inedito di Carlo Alberto. È tolto dalle miniature che giusta l'autografo che ci compiacciamo pure di riprodurre, venne inviato dal reale Principe di Carignano al Mai, non ancora Cardinale, quale prova del suo gradimento per la dedica della *Cronaca di Eusebio*.

L'altro è una curiosa medaglia del 1849, che venne coniata al principio della guerra intrapresa nel 1848, dal re Carlo Alberto contro l'Austria. Essa porta, da un lato, l'effige di papa Pio IX, dall'altro, quella dello stesso Re di Sardegna, con l'iscrizione: « *Car. Albertus Rex Italiae* ». Tale medaglia, della quale non si conoscono altri esemplari, fa parte appunto del medagliere del Conte G. B. Camozzi-Vertova.

PIO IX E CARLO ALBERTO. — MEDAGLIA CONIATA NEL 1848. — MEDAGLIERE CAMOZZI-VERTOVA.

DISEGNO DI JAMES J. GUTHRIE.

DISEGNO DI C. M. GERE.

GLI *EX-LIBRIS* INGLESI.[1]

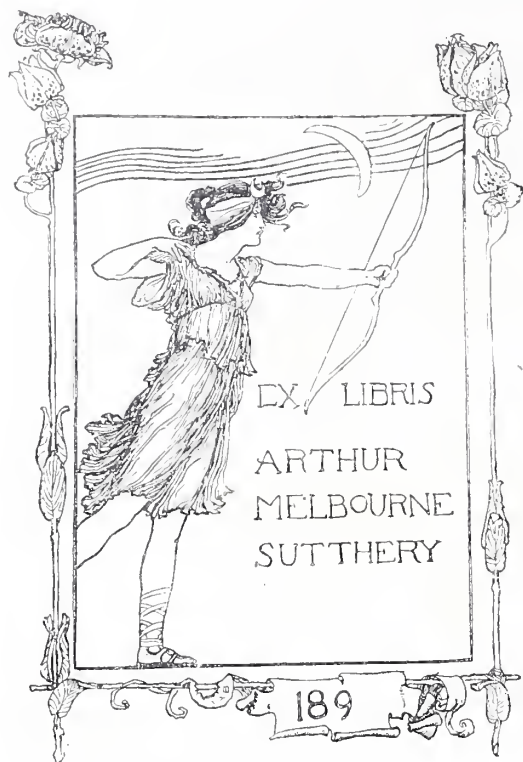
COME abbiamo detto altra volta, la derivazione degli *ex-libris* si deve ricercare, innanzi tutto, nelle divise emblematiche dell'antica cavalleria e, poi, nell'uso di contraddistinguere i volumi con un segno, od un suggello, di personale proprietà. In Germania, che fu la madre vera del *bücherzeichen*, *signeten*, l'uso risale al medio evo, allorchè sulle raccolte di poesie si disegnava lo stemma del loro autore. Sin dal finire del secolo XV, Michele Wohlgemuth e Alberto Dürer, suo allievo, furono i primi a incidere *ex-libris* in legno. Dalla Germania e, più precisamente, da Norimberga, la gentile consuetudine, tanto cara ai raccoglitori e collezionisti, vi diffuse per l'Inghilterra, la Francia, l'Italia. Da principio, l'elmo, sormontante lo scudo araldico, fu il motivo prediletto dai bibliofili; poscia si variò adottando gli scudi ovali di invenzione italiana; finalmente, se ne modificarono all'infinito e perfezionarono i sostegni; gli animali, già ritti sulle gambe postiche come cani ammaestrati, assunsero pose naturali, or sdraiati, or saltellanti, ora frammisti ai drappeggiamenti e alle ornamentazioni; gli stemmi s'innalzarono sopra soli nascenti, o sopra radiosità diffuse a maniera di fuochi artificiali; vi si aggiunsero figure umane allegoriche, Minerva con l'egida blasonata, la Vergine, o la Fede; fiori ed oggetti simbolici: e, mano mano, si venne a farne dei veri capi d'arte.

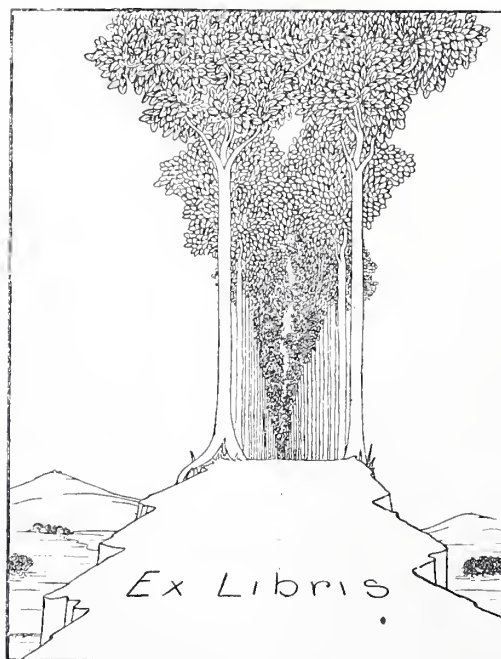
In questa nostra Rivista, trattammo già per diffuso degli *ex-libris* tedeschi[2]: ora ci piace occuparci degl'inglesi, desumendone i dati da uno scritto di W. K. Wright.

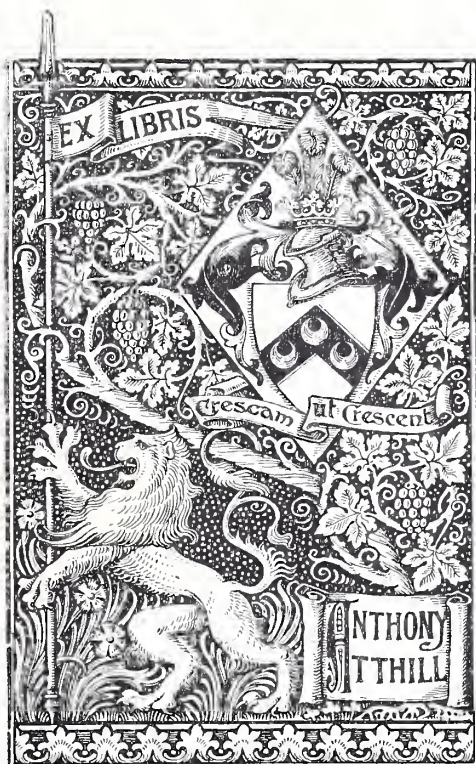
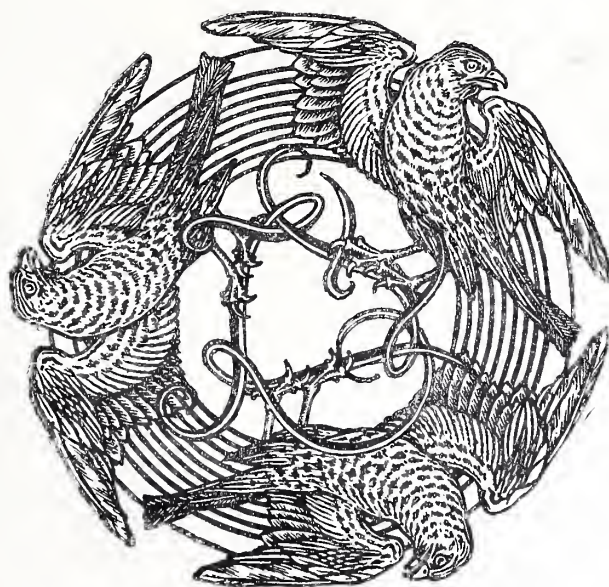
Alcuni, in Inghilterra, sbizzarrirono nel ricercare quale marca speciale da libri potessero avere Milton e Shakespeare e vi fu perfino chi si spinse a ideare fantasticamente quella del padre Adamo, facendone una tutta di pomi e foglie di fico simmetricamente disposti in forma araldica. Altri ne crearono di immaginarie, attribuendole ai nomi più illustri della storia universale. Ma ciò sta unicamente

DISEGNO DI JAMES J. GUTHRIE.

[1] L'*Emporium* ha già riprodotto degli *Ex-Libris* inglesi nel Vol. II, alle pag. 128, 129 e 338.

[2] *Emporium*, Vol. V, pag. 265 e seguenti. *Ex-Libris* tedeschi sono poi riprodotti nel Vol. I, pag. 355 e seguenti.

DISEGNO DI R. ANNING BELL.

DISEGNO DI JAMES J. GUTHRIE.

DISEGNO DI WILLIAM T. HORTON.

DISEGNO DI W. A. WEYER.

DISEGNO DI W. A. WEYER.

DISEGNO DI HERBERT P. HORNE.

DISEGNO DI JAMES J. GUTHRIE.

a dimostrare quale sviluppo ed estensione abbia preso un tale uso, massime dacchè, nel 1891, fu costituita in Inghilterra la società degli *ex-libris.* Si potrebbero, quindi, citare i moltissimi, tra uomini e donne, illustri nelle lettere, nelle scienze e nelle arti ed anche tra militari, diplomatici e filantropi, che vollero adottare speciali disegni come marca personale di proprietà dei loro libri. Ma ciò ci condurrebbe troppo lontani. Ci limiteremo però a scegliere, nella grande copia di materiale che un simile campo presenta, i saggi che ci sembrano più meritevoli di interessamento. Parecchi di quelli, che crediamo di omettere, sono di soggetto comune, blasonici, come si chiamano dai periti nel genere, molto lontani, per conseguenza, dai pittoreschi e simbolici, finamente elaborati, ora tanto in voga.

Le case regnanti posseggono molti di questi disegni. La Regina Vittoria ne ha parecchi appositamente disegnati per la sua grande biblioteca di Windsor; altri ne hanno l'imperatrice Federico di Germania; il re Oscar di Svezia; la principessa Beatrice, vedova di Enrico di Battenberg; la principessa Alice d'Albany; il duca e la duchessa d'York; la duchessa di Teck, ecc.

Il dottor Hermann Adler, rabbino maggiore della comunità israelitica di Londra, la quale vanta la più ricca biblioteca del Regno Unito, in quanto a letteratura ebraica, possiede un *ex-libris* molto caratteristico, disegnato da J. L. Emanuel. Puramente emblematico e simbolico, esso raffigura, con l'aquila, l'alto grado raggiunto dall'Adler e gli antichi costumi mistici del discendente sacerdotale di Aronne.

Quel celebre scultore, che fu sir Edgardo Boehm n'ebbe uno sintetizzante la seguente leggenda della sua famiglia: nel 1464, Mattia Corvino, re d'Ungheria, si trovava in gravi strettezze finanziarie per poter proseguire le sue imprese guerresche, allorchè un Boehm, vendute tutte le sue proprietà, glie ne apportò il ricavato dentro il cappello, pregandolo di accettarlo. Il re vi si ricusò, adducendo che la notizia dell'accettazione, da parte sua, di una somma sì considerevole offertagli in quel modo, si sarebbe diffusa anche fuori dei suoi domini, screditandolo; al che il Boehm rispose, promettendo che il segreto non se ne sarebbe divulgato e soggiungendo: « Ne chiamo in testimonio il sole ». Ed ecco perchè il

DISEGNO DI JAMES J. GUTHRIE.

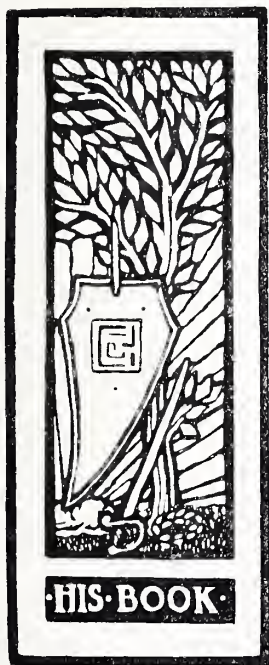
disegnatore, che è stato T. Erat Harrison, ha introdotto nell'*ex-libris* il sole, il cappello, che serve di cimiero allo scudo, e il motto pronunciato dal Boehm.

Sir John Leighton, F. S. A., pel suo amico sir Osvaldo Brierly, pittore di marine al servizio della regina, dipinse un *ex-libris* raffigurante una nave da guerra, posta sopra una tavolozza, col blasone sulla vela quadrata e il cimiero uscente dalla ghirlanda di bordo.

Tommaso Carlyle adottò un *ex-libris* semplicissimo: due teste di animali mitologici congiunti alla radice del collo. L'incisione, che si conserva tuttora nel museo di South-Kensington, fu eseguita nel 1853 da Moring, di Londra, su disegno di M. Wake, il notissimo quaquero, libraio, di Fitchley, nel Derby.

Altrettanto semplice era quello di Carlo Dickens: un cimiero, un leone accosciato e il suo nome. Oltre ad un tal segno, i libri della biblioteca dell'illustre romanziere portavano la seguente scritta: « Dalla libreria di Carlo Dickens, Gadstull Place, giugno 1870 », ossia: la data dell'anno e del mese, in cui egli morì.

Nel 1889, lord Northbourne offerse al rimpianto suo amico Guglielmo Gladstone e alla sua signora, in occasione delle loro nozze d'oro, un bellissimo

DISEGNO DI JAMES J. GUTHRIE.

DISEGNO DI JAMES J. GUTHRIE.

ex-libris disegnato da T. Erat Harrison: è uno stupendo intreccio araldico-simbolico, nel quale nibbi e pietre formano una specie di rebus sul nome di *Gledstanes*, da *gled:* nibbio e *stanes:* pietre.

Del paro notevole per la sua elegante semplicità è la marca da libri del rimpianto Oliviero Wentell Holmes. Egli scelse a soggetto il *Chambered Nautilus*, ossia il Nautilo rinchiuso, ispirandosi al grazioso poemetto omonimo, ch'è tanto meno conosciuto di quanto meriterebbe.

Dei grandi attori non conosciamo altro *ex-libris* allo infuori di quello del celebre tragico sir Enrico Irving. Esso fu disegnato da Bernardo Partridge, ma è semplicemente grottesco.

L'elenco dei pittori e scultori che possedettero marche da libri s'inizia col nome carissimo di lord Leighton: la sua, bellissima, condotta nello stile di Anning Bell e rispondente, sott'ogni riguardo, ai concetti moderni, simboleggia l'arte speciale del suo proprietario. [1]

Quella di M. Stacy Marks, R. A., disegnata da

[1] Vedi la riproduzione in *Emporium*, Vol. II, pag. 128.

EX LIBRIS

FLORENCE AND
WILLIAM PARK-
INSON

DISEGNO DI
R. ANNING BELL.

EX LIBRIS
CHRISTABEL
A FRAMPTON

R·A·B

DISEGNO DI
R. ANNING BELL.

lui medesimo, rispecchia il fine e dilicato carattere umoristico dell'arte sua. Altre sue marche da libri sono state ricavate dagli stessi suoi quadri esposti all'Accademia.

Diverso è il tipo di quella che porta il motto: « Ex-libris Phil. May ». Essa appartiene alla scuola di Aubrey Beardsley e rappresenta una strana testa di donna, ombrata da un grande cappello in forma di ruota di carro. È dubbio, peraltro, se l'illustre caricaturista se ne sia mai veramente servito come *ex-libris*: è a ritenersi, piuttosto, parto fantasioso di qualche suo amico, che glie l'offerse in dono.

Oscar II, il colto re di Svezia, si serve, pe' suoi libri, di una marca molto severa nella sua semplicità. Essa consiste nella iniziale O II, con una corona regia e un ramoscello di lauro e il motto: *Ofer djupen mot hjden* (al di là dell'abisso, verso l'apogeo), titolo della relazione di un viaggio fatto dallo stesso monarca. Re Oscar, nel suo palazzo di Stoccolma, possiede una importantissima biblioteca, ricca, specialmente, in opere geografiche, marittime e militari, delle quali egli assai si interessa.

Poco si può dire dell'*ex-libris* del rimpianto poeta laureato lord Tennyson, semplicemente araldico e ben poco pregevole tanto per concetto che per fattura. Nondimeno esso ha un interesse e un valore grande pei collezionisti, i quali sono sempre pronti a pagare tanto di più un volume, che ne sia fregiato. Il signor Cartle lo ha riprodotto tra i suoi disegni per libri con l'aggiunta del motto autografo *Prospiciens respiciens* e della firma di Alfredo Tennyson.

Il reverendo John Watson, autore del *Beside the Bonnie Brier Bush* (Presso il cespuglio di rovi), più noto sotto lo pseudonimo di Jan Maclaven, possiede un bellissimo *ex-libris*, disegnato da J. Walter West, rappresentante un frate, che sta leggendo un libro in un giardino, con, in un canto, un orologio solare, che sostiene un grande volume e, intorno, rose e cardi frammisti a rami spinosi, col motto: *Maxima est caritas*.

DISEGNO DI PHIL. MAY.

Bellissima del paro è la marca di lord Wolseley, il generalissimo dell'esercito britannico. In essa il disegnatore, che è stato C. W. Sherborn, ha saputo introdurre in forma araldica tutti gli ordini cavallereschi, de' quali l'illustre uomo è insignito e ciò senza che i tanti dettagli ne rendano confuso l'assieme.

* * *

Dalla rivista *The Studio* togliamo poi altri *ex-libris*, molti de' quali sono bastevolmente espressivi di per sè stessi, per richiedere una speciale descrizione. Tengono, tra di essi, il primo posto quelli di R. Anning Bell. È facile rilevare, di prima vista, come uno di questi sia destinato a un dilettante di musica e, più specialmente, a una donna: cosa notevole, poichè, sino a un certo tempo, la passione di raccogliere libri sia stata quasi esclusivamente degli uomini. In esso, che arieggia alquanto lo stile giapponese, non v'ha più traccia alcuna di blasone, o di araldica. Graziosissimo pure l'altro eseguito per G. R. Dennis.

I disegni condotti da W. A. Weyer per Anthony Atthill offrono, invece, un saggio eccellente di decorazione araldica. Dato che lo scudo sia d'argento e il cavalletto d'armi, nero; il disegnatore ha saputo evitare colori e sfumature, ritornando alle primitive forme blasonali. In uno di tali disegni, è di buonissimo effetto il leone rampante; ma, forse, i motivi ornamentali dell'alto e del basso stonano alquanto col resto. A ogni modo questo *ex-libris*, disegnato a penna e inchiostro e riprodotto con particolare procedimento, è, nel suo complesso, degno di lode.

Assai caratteristico è quello eseguito da Phil. May per Clemente Shorter, il popolare editore dell'*Illustrated London News* e dello *Sketch*.

Altri *ex-libris* recentissimi e meritevoli di nota sono quelli di Lorenzo Alma Tadema, R. A., di W.

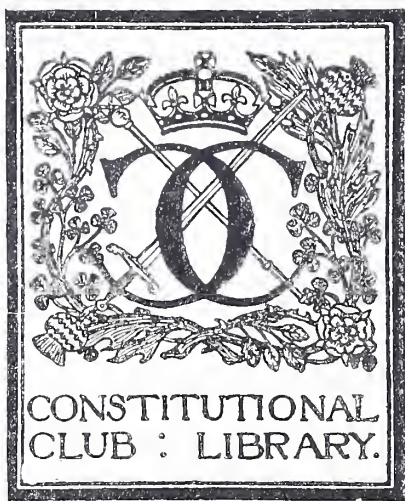
EX LIBRIS MEA JOANNIS WATSON
CLEMENS ALEX
W. J. E. 1895
MAXIMA EST CARITAS

DISEGNO DI J. WALTER WEST.

Rae Macdonald, di E. H. New, di Giorgio Kitchin e del reverendo R. S. Philpott.

A quanto sembra, Dante Gabriele Rossetti non eseguì mai alcuna marca da libri. Sir Burne Jones ne fece una graziosissima, ma che nulla ha da spartire coi caratteri peculiari dell'arte sua. Quelle di Walter Crane, per quanto pregevoli, non sono, per altro, all'altezza delle altre sue opere.

In breve tempo, l'uso, staremmo per dire: la passione degli *ex-libris*, ha preso, in Inghilterra, il più grande sviluppo: non v'è ormai bibliofilo, possessore di biblioteca, personaggio notevole, il quale non voglia avere il suo; e ciò determina una specie di gara tra gli artisti, per variarne i soggetti, appropriarli alle persone, cui sono destinati e accrescere il patrimonio di questo ramo d'arte, del quale, inoltre, si vanno facendo sempre più numerosi anche i raccoglitori e collezionisti. A. G.

CONSTITUTIONAL CLUB : LIBRARY.

DISEGNO DI HERBERT P. HORNE.

IN BIBLIOTECA.

Paolo Lioy — *Piccolo mondo ignoto* — Firenze, G. Barbèra, 1900. — Bello e buon libro, uno dei migliori del chiarissimo autore, nel quale in forma attraentissima vengono evocate le finzioni della tradizione popolare.

Rufo Paralupi — *L'Arte internazionale a Venezia;* con prefazione di E. A. Marescotti — Bologna, Fratelli Treves.

Giovanni Lanzalone — *L'arte voluttuosa;* preceduta da una lettera di F. Brunetière — Salerno, Fratelli Jovane, 1900.

Arminio Giovanni Mallarini — *Battaglie di cuori;* racconto — Firenze, Ufficio della "Rassegna Nazionale", 1900.

Zina Centa-Tartarini — *Tristezze contemporanee;* conferenza letta al Teatro Piccinni di Bari il 5 novembre 1899 — Bari, Avellino e C., 1900.

— *Aspasia e il secolo di Pericle;* conferenza — Bari, Biblioteca "Aspasia", 1900.

Domenico Graffeo — *Spartaco;* bilogia, preceduta da una Epistola dedicatoria ad E. G. Boner — Palermo, Casa ed. Era Nova, 1900.

Carlo Cozzi — *L'ideale nei secoli;* versi — Verona, G. Civelli, 1900.

Ettore Casini — *Il più forte;* commedia in tre atti — Torino, S. Lattes e C., 1900.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO — TESTA PAOLO, GERENTE RESPONSABILE

VOL. XI N.64

EMPORIUM

APRILE 1900

❉❉ RIVISTA MENSILE
ILLUSTRATA D'ARTE
LETTERATURA,
SCIENZE E VARIETÀ

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
ISTITUTO ITAL. D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

LA CURA DELLA PYLTHON È UTILE A TUTTI

specialmente alle persone obbligate a sforzi mentali continui. Ai discendenti da progenitori che hanno abusato del tabacco e del vino e di altri pessimi vizi. Questi vizi dei padri hanno lasciato nell'organismo dei figli i germi di terribili malattie, quali la paralisi, l'apoplessia, l'atassia, l'impotenza, ecc. e ciò sono causa di morte immatura, nel fiore cioè dell'età e della virilità.

LOZIONE PYLTHON

Gran Dipl. d'Onore all'Esp. di Chicago 1893 e Premio Speciale ad Anversa 1894
● Il più bel trionfo della terapeutica moderna ●
Sei anni di continuo e crescente successo

I più illustri Medici anche in Italia sono sorpresi degli splendidi risultati ottenuti mercè questa rinomata specialità inglese per le

MALATTIE NERVOSE

e cioè: **angoscia, capogiri, vertigini, convulsioni, isterismo, nevralgie, emicranie, nevrostenie, insonnia, epilessia, spleen** (ipocondria), **irritabilità, inquietudine, indebolimento** della memoria, **vecchiaia precoce, paralisi, apoplessia, esaurimento** (cerebrale, spinale, per sforzi mentali od abusi esagerati), ecc. Cura esterna, facile, poco costosa. — La **Lozione PYLTHON** non è un semplice calmante, ma una cura **seria**, radicale. — Migliaia di guarigioni, alcune persino su ammalati creduti cronici, inguaribili.

L'Opuscolo istruttivo dell'Illustre Cav. Dott. Auxilia, Medico On. della Real Casa, contenente i Certificati *autentici* di primari Medici, di ammalati guariti e della stampa medica, viene spedito *gratis* e *franco* **dappertutto dietro richiesta fatta anche con solo biglietto da visita.** Dirigersi all'*Anglo-American Stores*, Milano

La **Pylthon** è utile alle persone che fanno poco moto, che sono sempre svogliate o deboli, che accusano malesseri incomprensibili muovendo essa la circolazione del sangue, scuotendo in modo benefico le fonti tutte della vita.

La **Pylthon** rinforza e da vita **quasi miracolosa** alla vista, udito ed a ogni senso ed organo indebolito. Rinnova l'attività del sangue e dei nervi, l'elasticità del cervello in modo da far restare meravigliati anche i Medici i più scettici. Del resto più di 2000 medici anche in Italia hanno manifestato a voce e per iscritto la loro meraviglia sulla bontà di questo insigne farmaco destinato a sostire i sali di bromuro joduro, cura elettrica, doccie.

☞ Guardarsi dalle ciarlatanesche imitazioni sorte dopo veduto il successo della Pylthon alcune delle quali sono vere buffonate delittuose. Alcune altre per uso interno pericolosissime nell'apparato digerente ed ai tessuti.

Phosphorina per irrobustire i bambini gracili, anemici, guarisce la rachitide, scrofola, cachessia. In poche settimane rende i bambini e i giovanetti *grassi, forti, rosei, belli*.

Parvulus Rimedio serio, facile e pronto per guarire Tosse Asin. o Canina in 6 giorni.

Denticina Rimedio sovrano per guarire i disturbi della prima dentizione

Spedendo L. 2 all'**Anglo-Americano Stres**, Milano - Monte Napoleone, 23, si riceve franco e in piego raccomandato in tutto il Regno una delle suddette medicine. Per la Pylthon una cura sufficiente per un mese L. **6**.

PILLOLE INGLESI DELLA REGINA DEL D.r W. Scott PURGATIVE - DEPURATIVE DEL SANGUE - DIGESTIVE ANTISTITICHE - DISOPPILATIVE - DERIVATIVE

PILLOLE della REGINA

il miglior purgante del giorno usato all'Estero in tutti gli ospitali. Le **Pillole della Regina** a base della vera Cascara sagrada inglese hanno sostituito dappertutto, specialmente in Inghilterra, Belgio, Olanda, ecc., l'olio di ricino e tanti altri purganti incomodi. Esse saranno il miglior purgante dell'avvenire per dichiarazione stessa dei primari medici. Correggono l'apparato digestivo, il funzionamento del ventricolo. Raccomandate nell'inappetenza. Indispensabili a chi fa vita sedentaria. Due pillole alla settimana tengono regolato il corpo in modo meraviglioso, preservano da qualsiasi disturbo viscerale e tengono sottile il sangue e libera la testa. Meravigliose perchè non producono alcun dolore viscerale nè nausea, nulla, e se prese alla sera non disturbano durante il sonno, operando solo alla mattina seguente. In tutte le farmacie L. 1 - Sei scatole L. **5** franco in tutta il Regno - Ai signori farmacisti si danno dodici scatole per L. **8.75** franco dappertutto. — All'estero spese postali in più. — **Deposito generale ANGLO-AMERICAN STORES, Milano, Via Monte Napoleone, 23.** — Si trovano in tutte le primarie farmacie.

50.000

e più guarigioni senza nè medicine nè operazioni ottenute in Italia, Inghilterra e Stati Uniti d'America in casi dichiarati incurabili o inguaribili di artriti - asma - atrofie muscolari - apoplessia - ballo di S. Vito - capogiri - crampi (varie specie) - contrazioni - corea - congestioni - contratture - convulsioni - dolori articolari - dolori intercostali - debolezza nervosa - epilessia - emicrania - gotta - isterismo - insonnia - impotenza virile - lombaggini - malattie nervose - malattie mentali - malattie spinali - malcaduco - nevralgia - perdita di memoria - palpitazione di cuore - ronzio d'orecchi - reumatismi - singulto - sciatica - sterilità - torcicolli - vertigini, ecc. ecc. **mediante l'uso della portentosa brevettata**

Cintura Elettro Galvanica della Salute

SISTEMA Dott. CARTER-MOFFAT

per dare energia alle funzioni organiche tutte

LA CINTURA ELETTRICA
dà nuova vita ed energia
AL CORPO UMANO

che promuove una sana circolazione, aiuta la digestione, rinnova, conserva quell'energia vitale, la cui perdita è il primo sintomo della decadenza, e guarisce e previene malattie contro le quali lottano invano altri rimedi.

La corrente della **Cintura Elettro-Galvanica** è costante, calmante, senza urti nè inconvenienti (a differenza di altri sistemi incomodi e dolorosi) in modo che chi la porta non se ne accorge, nè lascia accorgere ad altri di avere su di sè la cintura, questa essendo leggerissima (non pesa più di 50 grammi) e portandosi alla vita, sopra o sotto camicia. In un opuscolo che si spedisce gratis e franco dall'**Officina Chimica dell'Aquila**, via S. Calocero, 25, **Milano**, son oriportati numerosi attestati di medici e guariti, che la mancanza di spazio ci impedisce qui di riprodurre.

Prezzo: Cintura comune L. 10 - Cintura di lusso *(in seta e raso)* **L. 15**

Prezzi per qualunque lunghezza = Spedizione franca di porto.

Coll'ordinazione indicare in centimetri la circonferenza del corpo, prendendo la misura all'altezza dell'ombelico.

Sempre pronto un ricco assortimento in tutte le dimensioni. — **L'invio si fa il giorno stesso in cui perviene l'ordinazione**

Spedizione in tutta segretezza in pacchetto chiuso.

Unica concessionaria: OFFICINA CHIMICA DELL'AQUILA Via S. Calocero, 25, Milano, a cui si debbono indirizzare lettere, vaglia e cartoline-vaglia, ecc. — Per l'Italia si spedisce anche contro assegno.

Num. 64.
VOLUME XI

EMPORIUM

BERGAMO
Aprile 1900

CONTIENE:

L. ROSSI — « UN BEL MATTINO ».

EMPORIUM

VOL. XI. APRILE 1900 N. 64.

ARTISTI CONTEMPORANEI: LUIGI ROSSI

ECLETTICA nel miglior modo, interessandosi di tutto il mondo artistico moderno, tra le migliori riviste italiane, l' *Emporium* ci discorre dei nomi dell'illustri dell'altre nazioni e pone in luce, vicino a questi, i nostri, per cui abbiamo un corredo di saggi figurativi e di nozioni dalle quali possiamo farci un concetto esatto del movimento attuale dell' arte.

In questa galleria di contemporanei, non è fuor di posto la figura del pittor Luigi Rossi, anzi già da tempo vi doveva essere, se una certa modestia da parte sua non ne avesse schivate le occasioni, e, vivendo all' infuori di scuole, cenacoli e camarille, tutto interessato all'arte, non ricercasse mai occasioni di farsi valere. Per tal riserbo e forse per lo sperpero della sua produzione, ricchezza di cui fu troppo munifico, la riputazione di lui è inferiore al suo real valore: perchè, obbligato dalle necessità della vita da una parte, e, dall'altra, dalle accensioni di sùbiti entusiasmi, non ha trovato tempo di produrre l'opera di lungo studio, che segni la massima altezza della sua potenzialità.

Giovanilmente imaginativo, per lui un' idea è il centro di un torneo di altre idee pittoriche, egualmente feconde, diversamente rappresentabili, donde la tela da Museo o da raccolta gli sembra troppo fredda, perchè troppo accademica, e si dà alle improvvisazioni geniali, dove un segno maestro ed una tinta madre bastano alli occhi della mente; quando anche i sensi delli osservatori rimangano un poco sorpresi del sommario della formola e della indicazione succinta del soggetto.

Ma tolleriamo al meno il silenzio; non i falsi giudizii, certo prodotti dalla incompleta cognizione delle opere del Rossi. Poco fa, nella *Revue Encyclopédique*, su cui si inscrivono pagine destinate a rimanere nella storia, si tramandarono, inavvertiti, preconcetti ed errori, che fruttificano ai po-

LUIGI ROSSI — AUTORITRATTO — ACQUARELLO.

steri, od una mirabile leggenda, od una imperfetta scienza sopra alli uomini e le cose presenti. Non a torto il nostro artista si dovrebbe dolere, se tale cronica passasse come preziosa ed esattissima; perchè oltre alla « *dextérité* », sia pure « *savante* », del tecnico, egli deve pretendere al titolo di enucleatore estetico di concetti. L'articolista ha lasciato da parte la precipua delle cose forse perchè non fu esposta secondo i dettati delle novissime scuole luministe e divisioniste; ma non per questo un'idea cessa d'essere tale e di farsi comprendere, quando un fare largo e pastoso, pieno e disinvolto, la enuncia; anzi, se nella semplicità dello stile, con un mezzo comune ed a tutti aperto, si possono dire delle cose nuove e personali, non sarà questo un maggior vanto dell'artista, non apparirà più compreso e nel medesimo tempo individuale? Noi vedremo nelle analisi delle sue opere, se il Rossi dipinga per non dir nulla, se a lui giovino solamente le sapienti ricerche delle tinte e le virtuosità del disegno; che mentre altri si accontentavano di copiare uno sfondo di sala, un cantuccio di bosco, un tronco spoglio, una figurina di donna, egli volle sempre che queste rappresentazioni avessero a dare, oltre alla realtà, il momento psicologico del pittore, come egli sentiva in quell'istante in cui si plasmava la opera. Badiamo che questa dote lo sorresse nelli anni gravi di copie fotografiche, che passavano allora per la maggiore e che stupivano il pubblico dal '70 all' 80.

L. ROSSI — « LA SCUOLA DEL DOLORE ».

Non io starò col Rossi della prima maniera; troppo il mio preconcetto artistico se ne allontana; ma non sarò così cieco di non vedervi il lievito di quanto ha dopo fatto. Non io avrei sorriso come alcuni suoi colleghi, saliti in fama presso di lui e prima di lui, ora, ahimè! nelle secche paludose, dopo una navigazione troppo affrettata e troppo felice; quando, ingannati dalla modestia dell'aspetto e dal sorriso bonario, crollavano le spalle ai suoi giudizii, che antivedevano. S' egli volesse fare dei rapporti, ciò che l' animo suo buono non gli permette, come dovrebbe rallegrarsi della sua seria competenza; e, se l'orgoglio di padre rimosso non gli potesse più far velo, quanto e come si troverebbe da parte, e meglio, dalla schiera dei molti. Non vi apparirà fin qui un novatore; non avrà dato una formola nuova; la possiamo ancora sperare: ma ha però tale tempra

personale, mezzi così semplici e così profondi nel medesimo tempo, che si può presumere a ben presto l'opera grandiosa di coronamento da rimaner pietra miliare nella storia dell'arte lombarda. Se alcune volte egli si avvicinò ai luoghi comuni (*loci communes sermonis*) ed alla forma prestabilita, fu per rendersi più accessibile.

Per queste ragioni non temo d' essere al Rossi partigiano, quand' anche mi si imputi la mia amicizia, cui la stima pel suo ingegno sorpassa. Giovanetto lo vidi, la prima volta, in casa di comuni amici; (io ero fanciullo) biondo allora e colli occhi chiari che ha conservato di una dolce espressione interrogativa: questi occhi, per cui ha saputo conoscere le mirabili simpatie della tavolozza col vero, fissavano in volto con una penetrante intenzione, ma non irritavano; e sembrava che, a traverso alle pupille, si continuasse un lento lavoro di assorbimento di linee e di colori, sottilizzato e rettificato da una innata squisitezza al bello. Quest'occhi avevano veduto la libertà dei cieli e dei prati montani, ed in città ritenevano miraggi di ampiezze sane e di grazie forestali come, non mai, i poveri occhi assueti alle nebbie cittadine posseggono. Ricordi d'infanzia si erano conformati in visioni distinte sulla retina: il villaggio (Cassarate) presso Lugano, in una conca verde a ridosso dei monti giocondi e soleggiati, lo specchio del lago in fondo, la curva del golfo, che ripete l'anza azzurra e tiepida di Napoli; e ristagnavano ancora l'armonie del vespero e li incendii della aurora, che, dopo, nelle serie dei suoi quadri rusticani lo dovranno incitare all'ispirazione ed all' entusiasmo. Nella famiglia modestissima, modestamente viveva, e, tra lo studio all' Accademia di Brera, sotto i consigli di Bertini e di Riccardi, sentiva fruttificarsi la sua indole personale. Di quel tempo fu il ritratto del generale Sirtori, compiuto con una eccessiva ingenuità, con alquanta durezza, ma di una rassomiglianza coscienziosa da renderci viva moralmente quella geniale figura, tra il prete ed il soldato, tra il filosofo critico ed il tribuno. L'indole del Rossi non s'acconciò alla scuola della convenzionalità: egli intuiva e sentiva la grande bellezza del movimento e dell'insieme, sapeva che un dipinto doveva esprimere un pensiero, non una sequenza di linee più o meno

L. ROSSI — DISEGNO PER TESTATA.

L. ROSSI — « TEMPORALE IN MONTAGNA ».

armoniche o di tinte piacevoli; dalla linea richiedeva la rappresentazione della vita, come dal colore l'armonia settemplice della luce.

E lasciò la scuola, cominciando li studii all'aria aperta, sotto la diretta influenza della natura, davanti alle mobili linee ed alle cangianti tinte del vero. La pianura verde ed irrigua milanese, l'alberi in fila e i pioppi lungo i canali, i cieli bassi gli furono soggetto. Compagno caro il Gignous, che già rilevava le profonde qualità del paesista, divideva con lui queste ore feconde con giovanili e cordiali gare, mentre le intelligenze e le virtuosità si raffinavano; li scherzi lepidi, le discussioni passionali sull'arte interrompevano il lavoro del pennello, le parche colazioni nelle osterie suburbane si terminavano in gaie risate e curiose osservazioni. Questi principii, dai quali non voleva uscire ed il conoscere la inutilità dello studio, direi retorico, davanti alle vere presenze, fu ed è il cardine di tutta la sua evoluzione artistica. Così quando chiamato dal Governo cantonale del Ticino a dar assetto a quelle scuole di disegno, vi accorse ed accettò, vi portava le convinzioni logiche che abbattevano il presupposto estetico di altre età e vi faceva trionfare il bisogno tutto moderno del disegno, considerato come lingua universale e plastica ad esporre idee personali e bisogni attuali.

Di qui fu per varii studii di pittura; più a lungo si fermò col Valaperta, il quale sembra gli permettesse il libero svolgersi del suo temperamento; talchè, a soli diciassette anni, usciva nella Annuale Esposizione di Brera colla *Questua infruttuosa*, suo primo lavoro. L'arguzia manzoniana, il ricordo del *Fraa Diodatt*, le fisionomie dei frati, raccolti nell'orto del convento, a torno all'asinello, il muso reclino e le orecchie umiliate della scarsa soma del bottino, significavano un pensiero bonariamente volteriano, quando ancora si discuteva seriamente di religione pro e contro la critica d'Ausonio Franchi, e facevano dimenticare l'inesperienza dello sfondo dando valore alla sprezzatura non accorta, ma squisita della composizione. La tela veniva acquistata dalla Società di Belle Arti in quello stesso anno (1871).

Subito dopo (1872) presentava di nuovo alla Annuale di Brera *In assenza dei Padroni*, festevole farsa del servidorame che si maschera delli abiti padronali, tien circolo e festino, civetta e adesca nel salotto barocco, assenti i signori. Gusto perfetto

L. ROSSI — « LA POLENTA ».

di composizione, disegno caratteristico ed osservato nelli atteggiamenti e nelle espressioni, il quadro rileva la *vis comica* di una parodia imaginata con parche notazioni e senza mezzucci. Qui, ancora, la malizia ambrosiana e lo scherzo lepido si indovinavano uscir dalla bocca dello staffiere nell'invito al brindisi ornato di que' caldi epiteti prediletti dal « *Bongee* », come la mesta figura del vecchio cameriere imponeva, colle calvizie romantiche, la nota seria del dovere, che gli fa amare li assenti, sdegnare dalla ardita comedia. Latenza di un pensiero socialista, questa buffa rivincita sulle debolezze dei padroni, nel tempo infausto per l'Internazionale, nel tempo dubbio per le massime scientifiche del socialismo, passò ridendo: nessuno vi scorse la satira, tutti ammirarono la piacevolezza. Era il secondo saggio d'un fuggitivo dalle Scuole d'Arti; i maestri ed i compagni non l'avrebbero preveduto perchè l'Accademia è tal nome ufficiale che tiene in rispetto i molti sovversivi. Il pubblico accolse favorevolmente l'opera, mentre l'autore fu in discussione nella critica, sì che ne augurarono bene, aspettando. La ventura del quadro fu strana, ma poco profittevole pel Rossi; venduto per un prezzo modestissimo al Commendatore Solera, venne di poi acquistato dal Kedivé d'Egitto e, per varie fortune, ritornato al di qua del Mediterraneo, in un'asta a Bruxelles pagato ventotto mila lire.

Da queste due prime presentazioni si dipartì il Rossi: seguirlo ora a passo a passo nelle evoluzioni del suo genio speciale, farne risultare i perchè delle lente e gradate innovazioni, comprendere come nello svolgimento sia rimasto personale sempre, abbia conservato il suo fare simpatico e largo, è dire, nel medesimo tempo, la fortuna dell'arte pittorica lombarda, dal 1870 a questa nostra fine di secolo.

Il rinnovamento avveniva febbrile, volontario, ma senza linea di condotta: alle smancerie rugiadose dei soggetti storici, visti coll'occhio velato di romanzatori ed alle macchine sopravissute al classicismo, la reazione psicologica e la tecnica delle ombre luminose del Cremona come il verismo impressionista del Carcano cominciavano a farsi valere.

Il Rossi, che aspettava e sentiva il rinnovamento e che personalmente, se pur timidamente, l'aveva già esperito, in quella febbrile produzione, rimane nella forma corretta, ma impacciata del *pathos* famigliare, cui salva l'umorismo: ancora troverà il

tema del *Parvenu* (1880) con uno spunto d'idea sociale; *Il Fratellino ammalato* (1891) con un morbido contrapposto di mestizia; ma sentirà tra il bisogno di ricorrere direttamente alla fonte, alla natura, la necessità di rivolgersi all'altezza del pensiero universale ed alle figurazioni generali. Così dobbiamo essergli grati di non averci annoiati colle piangenti castellane, coi paggi chitarranti, coi boschi oscuri e passeggiati da larve; li episodii cromolitografici delle battaglie patrie, li sdilinquimenti a base di feriti, di ricerche pei campi, la sera delle battaglie; i proscritti, tutte le variazioni, che i giullari patriottici e bottegai portavano a torno, rimasero lontane ed indifferenti al suo pennello, nè la moda lo obbligò ad accoglierli. Dal '72 al '78 la produzione del nostro riapparve frammentaria, non

L. ROSSI — I FRATELLI CIANI.

distinta, ambigua. Si comprendeva che egli andava cercando il mezzo migliore per manifestarsi, forse illuso, (di poi ha dovuto ricredersi) credeva che insufficientemente era preparato per affrontare la lotta che si ingaggiava sopra nuove disamine.

Temperamento ingenuo e facile al primo impeto, introdurre dei modi personali, delle tecniche astruse, necessarie ai primi che le avevano impiegate, consone alle loro potenzialità, ma inutili alli altri che se ne servivano di seconda mano, senza comprenderle e più senza averne motivo. In questo insulso manierismo, il Rossi ristette in forse; la corrente lo

L. ROSSI — SCHIZZO PER ILLUSTRAZIONE — (« NOTRE DAME »).

le recentissime teoriche, mentre lo meravigliavano, lo lasciavano confuso: costui, che da natura aveva avuto adeguati i mezzi per esprimersi, pensò che doveva frugar da torno per la formola colla quale farsi intendere. Allora, nei ritrovi, nei cenacoli, per la solita esagerazione seguente ad ogni rinnovamento, si gonfiavano e si universalizzavano i concetti del genio del Cremona e le dottrine plastiche del Carcano. Qui si sostituiva una accademia all'altra, non so se più dannosa, perchè si volevano voleva trascinare, il suo buon senso e la coscienza di sè stesso vi ostavano; ribelle al suo intimo sentire, non prono alle sollecitazioni, si tenne in mezzo. Raddolcì il contorno incisivo, profluse delle ombre; la forma acquistò delle languidezze che non doveva avere, la tinta volse alle pallide iridescenze; ma, sotto alle vesti che non gli si adattavano, ancora resisteva il suo buon intendimento. In fine egli comprese che fuorviava; si ripresentò al pubblico, che l'audacia di un singolo non accetta, se bene

L. ROSSI — RITRATTO DI VECCHIA SIGNORA.

logica in lui necessaria, ma che si volge rispettoso alla manìa multipla, e si mostrò quale le speranze lo volevano, più sicuro nella disposizione, più attento al moto, più stringato nella forma.

Nel '78 diede alla Annuale di Brera *L'Arrivo dall'America* e vi confermò il suo valore. L'oggettivismo vi domina, l'espressioni delle figure dicono i diversi sentimenti che agitano i personaggi, ogni gesto identifica un temperamento, un carattere, un modo dell'animo. Nell'androne oscuro, vicino alla fontana, che sembra gemere, tutto il villaggio è uscito fuori in contro. Vi sono i curiosi, i parenti, li amici. Colui, che ritorna e non appare, porta forse con sè la ricchezza, in ogni modo delle meraviglie e dei racconti dal paese lontano: e tanto meno, egli, l'eroe, è presente, tanto meglio lo si indovina dai volti di chi lo aspettano. L'Artista si accostò al popolo, ai suoi conterranei; ispirato, ha raggiunto la compostezza e la fusione dell'opera a traverso un legame sottile di episodii: l'occhio non è distratto da che in ciascuna notazione si rivela il perchè fondamentale, e quelle forme vivono. Il dibattito, che dentro di lui, sotto le opposte tendenze delle due scuole milanesi, si era suscitato, venne a portargli questa lodevole conferma; rendere colla massima evidenza tutto quanto è di natura, non per questo trascurare il sentimento. Il *Ritorno* fu giudicato, apprezzato; suscitò discussioni; per lui si risollevò una vieta e bizantina questione, se i non regnicoli potessero concorrere al premio Principe Umberto, al quale la commissione lo aveva destinato; un falso patriottismo brigò e n'ebbe ragione. Ma il sig. Andrea Ponti, che sotto la praticità dei commerci conservò amor d'arte, mise termine alla logomachia, acquistò la tela, che attualmente orna la galleria del suo palazzo a Varese.

Da qui incomincia l'intenso lavoro del nostro nella seconda maniera, seguendo da vicino la natura, fermandosi di preferenza alli umili, svolgendo la vita rusticana, che dopo d'aver amato, studiava e comprendeva. Le imagini dell'infanzia si rinnovellavano dentro di lui; la patria lo richiedeva instantemente; il Rossi alternò il soggiorno in città con molti mesi di permanenza sui monti del luganese. Vi predilesse i prati, le ombre oscure e calde delle stalle, le vacche ruminanti, i colori violenti dell'abiti femminili tra il verde dei fieni. Albe, meriggi e tramonti succedevansi sulla tela che li rispecchiava. Mestamente, per dei rapporti insospettati, la commiserazione faceva brillare una lagrima all'occhio dell'Artista; i raffronti tra la dura esistenza contadina, avvolta da una stoica filosofia di rinuncia, di inutilità al salire, ed il lusso delle grandi città, lo sperpero, la vuota cortesia, il dubbio accogliere, gli prestarono una critica piana e seria, ma efficace.

I suoi quadri non cantano la Tempe immemoriale, i diletti arcadici, le giocondità delle messi; più tosto la miseria della fatica, la penuria del necessario; di quando in quando si disvolge una canzone che trilla sui verdi rugiadosi, sulla lussuriosa frappa de' castaneti, che ricorda l'idillio lontano, la giovinezza fiorente che vuol amare; ma che non sa dimenticarsi del presente, delle veglie d'inverno nei presepii, delle veglie al capezzale dei bimbi moribondi o morti, del sudore per cui si raccolgono le bionde spighe, dei pericoli dell'alpe incontrati per un fastello di fieno, per una pungente soma di rami secchi.

Alla Mostra nazionale di Torino, nelle Sezioni di Belle Arti (1884), i tre dipinti, che il Rossi vi mandava, erano considerati i migliori per serietà di intenti di tutta la scuola lombarda. Il motivo rusticano continua. Nel maggiore il crocchio delle vicine e dei vicini attende ad un racconto, che, ritta, una giovane fa loro, nella brumosità della stalla. Groppe intraviste di animali, una scarsa luminosità olandese sopra alle figure; il gesto di chi racconta esce in piena luce.

La tela era stata prima esposta a Milano. L'*A-*

prile, un sorriso di cielo e di prati; nota gaia, smagliante; il paesaggio vivente, fresco, la primavera in fiore. Col titolo di *Primavera* è passato al museo di Berlino; tra il diuturno inverno della Germania, la giocondità lombarda riscaldi alla vista li ammiratori. *La Veglia*, il migliore dei tre: un malato si assopisce: il camerone è squallido, vuoto: l'ambascia del male fisico e dei singhiozzi, delle privazioni e delle prevenzioni. Scarsa la luce; sembra che piova misera e stentata dalla finestretta socchiusa, carezza troppo pallida. Una contadina, la moglie, guarda l' infermo. Come sarà il domani? Più triste? La semioscurità rileva il dubbio angoscioso di questa domanda; dà forse una risposta prevista, ma dolorosa. *La Veglia*, triste, venne acquistata da un distintissimo artista che ebbe a regalo il poterla possedere. E qui, non so bene se prima o dopo cronologicamente, vi debba aggiungere la *Sala del Contadino*. Segna, a mio parere, una pagina nella istoria della pittura di genere, che assurge a potenza dramatica, *Le vittime della terra* del Cavagnari, eccellente romanzo, se ne avrebbe potuto sinteticamente fregiare. La sala, la stalla in cui tutti stanno raccolti, il rifugio dell'inverno nel tepore dell'aliti bovini, il mistico presepe si è costretto, rimpicciolito, tra li animali e l'umanità sofferente.

E finchè nuovi orizzonti, nuove sensazioni di paesaggi e di uomini, nuove conoscenze d'intellettualità, non verranno a porsi davanti alla coscienza del pittore e quasi a sopra farvi le imagini che gli stanno nel cervello, la nota di pietà imprime il suggello ai suoi quadri e ne dà la speciale differenziazione.

Al principio del 1885, il viaggio di nozze lo portò a Parigi, l'opportunità di alcune conoscenze ed il suo merito ve lo fecero noto: Albert Wolff, che battesimò la città cosmopolita dell'ingegno, la *Capitale de l'Art*, quando uscì la prima edizione del *Tartarin sur les Alpes* illustrata dal Rossi, ebbe la frase per *chauvinisme* errata, ma assai simpatica per lui: « *A ce dernier*, (Rossi) *Français malgré son nom italien, la palme; il a croqué pour ce récit fantaisiste des scènes pleines d'humour et observation.* E Wolff ha detto, per la sua indole, anche troppo.

Una delle migliori doti dell'Artista è l'adattamento all'ambiente, quella interna facoltà che gli rende facile di ritrovarsi e di vivere intellettualmente a suo agio, nelle differenze repentine di luogo e di estranee vicinanze. Il Rossi, dopo la prima impressione ammirativa ed il primo stupore, si trovò essenzialmente parigino. Se alcuni gli vogliono imputare di non averci lasciato dei ricordi palesi del suo soggiorno, egli può loro rispondere, che il lavoro delle illustrazioni non gliene lasciava il campo; ma che in ogni modo li acquarelli della *Sapho* possono essere dei documenti a certificare del suo passaggio. Col Dorè fu legato di *camaraderie* laboriosa; con lui condusse a termine dei disegni; ma il fare ampio, dantesco e biblico, la ricerca troppo sapiente delle ombre dense e delle luci violenti sentì che non si adattavano alla propria indole. Col Vièrge, prima che la paralisi progressiva lo avesse tolto al movimento artistico, ebbe dei rapporti d' amicizia e di collaborazione. Il Vièrge aggiunse un humorismo più evidente, una espressione più viva al fare di lui che se lo vedeva lavorar vicino ed un sapore più netto.

I fratelli editori Guillaume se lo accaparrarono; per loro lavorò in quell'anno di permanenza, e, tra noi, dopo il ritorno a Milano.

Tra il Myrbach, il De Beaumont, il Montenard e l'Aranda, felicissimi disegnatori, egli tenne la palma, nella interpretazione del sentimento.

Con un gusto distinto e di *maniera* (corroborata dall'osservazione del vero, rettificata dalla sua volontà) il Rossi appare in tutta la sua ricca caratteristica. Un nuovo processo grafico di riproduzione gli permise di adoperare il mezzo suggestivo e vago

L. ROSSI — RITRATTO DI BAMBINA.

L. ROSSI — DISEGNO PER « TARTARIN ».

dell'acquarello, le mezze tinte sfumate, l'ariosità dell'ambiente e la pastosità dei profili e delle figure.

Qui sviluppò la scienza del disegno in quanto questo doveva dire movimento ed espressione: al testo egli aggiunse quanto il naturale difetto della letteratura non aveva potuto rendere; e seguì la moderna fluidità del romanzo nelle semioscurità, nello scintillamento repentino di imagini, nella vaporosità, nelle raffinate quintessenze, nelle ambagi e nelle ripiegature dei caratteri della nostra ultima letteratura. Egli ebbe la vita davanti a sè da riprodurre, o meglio delli stati speciali e speciosi di vita, rimanendo nel miglior ambiente per sentirsela vivere da torno, per viverla egli stesso, per poterla comprendere e rifletterla. Il testo suggeriva lo spunto principale, le pagine gli arrecavano altre tante visioni pittoriche. L' imaginazione correva lungo il filo prezioso della condotta letteraria e riplasmava la scena, l'ambiente, il gesto, la personalità come dovevano essere ed apparire nel vero. Non è tradurre, è sentire simpaticamente un medesimo motivo da esprimersi con due forme e due mezzi d'arte; collaborazione all'opera, accompagnamento, che sostiene la virtuosità dell'attore primo, ma che non lo copre o l'imbarazza. Gemine, le due arti producono il complesso del volume illustrato, che parla direttamente all'occhio del lettore colle figurazioni, dopo di averlo commosso colla mozione letteraria; così lo stile del Rossi muterà col mutare del carattere delli scrittori che egli segue; terribile e tempestoso nel tragico (*Nôtre Dame*); dolce, insinuante nella patetica amorosa (*Sapho*); humorista fino al grottesco, incisivo e freddo, quando la concezione si piega di proposito alla baia, al sarcasmo ed alla critica di costumi (*Tartarin sur les Alpes*); largo, profumato di un' ampiezza classica e regale, tra fiorescenze ed ubertosità di primavere e di estati, quando la prosa si adatta al fiume maestoso e limpido dall'eloquio greco e riflette ingenuità primordiali e grazie di natura (*Daphnis et Cloé*); esotico, delicato, fragile a piccoli incidenti, a manierate intenzioni, a profumi ed a fumi profumati, se la favola ci viene d'Oriente, e, tra le foglie del betel, il the ambrato, le bevande oppiate, le oete sul fiume, le barche meravigliose, si svolge una storia d'amore per un piacere esotico, e per comporre una fragrante corona di loto e di crisantemi dei più curiosi ed impensati rapporti (*Le Mariage de Loti*, *Madame Crysanthème*). Il libro così voluto e che la stampa può oggi giorno porgerci, è un vero gioiello: *Mais ce luxe du livre ne vient pas l'écraser, comme il arrive le plus souvent, et c'est la juste proportion de toutes ses parties qui pour moi, en fait le grand charme* (*Figaro* 10 décembre 1887, Philippe Gilles).

Alli ultimi di dicembre dell'85 il *Tartarin sur les Alpes* apparve. La stampa se ne interessò; constatò la novità e l'eccellenza delle illustrazioni; il Rossi fu conosciutissimo. Il suo ingegno comprese le delicate sfumature dell'humorismo dell'autore; nell'opera, l'artista lombardo trovò rispondenza colla sua indole. La Svizzera delli albergatori e delle agenzie Cook, le comitive dei touristes, li inglesi, professionali viaggiatori, i paesaggi a lui non sconosciuti, la satira fine, le macchiette passanti, i veli azzurri delli alpinisti e li scarponi ferrati, l' incanto dei ghiacciai e le riunioni eleganti e chiassose delli Hôtels, sono il tema di questi acquarelli. Il Daudet, riconoscente dell'interpretazione, gli si strinse d'amicizia, col frequentarlo se ne piacque maggiormente; e se

L. ROSSI — DISEGNO PER « TARTARIN »

alcuno volesse, conoscendo il nostro, ricercarlo nei personaggi delle *Femmes d'Artistes*, forse si incontrerebbe nella figura di lui argutamente ritratta nel gaio ed allegro *ménage* di Parigi. Egli fu dei salotti letterarii; ora, con una vanità perdonabile si ricorda del complimento più d' una volta udito da Edmond de Goncourt, quando, famigliarmente battendogli la pura e bellissima mano sulla spalla, voleva che non gli sfuggisse, troppo modesto: *Rappellez-vous, Rossi, que je suis un des vos admirateurs.* E tra li altri illustri, Mistral, dei *Tambourins* e dei *Felibris*, ricercò la sua compagnia, illuminando la conversazione del caldo accento provenzale, portando, nel tepore parigino, il sole enorme e la polvere bianca, le palme ed il mare azzurro e calmo del mezzogiorno: ed a contrapposto Pierre Loti, di una grazia ingenua e fresca di bretone, se lo accaparrava, incantandolo del Giappone e del Sud Africa, accendendogli la fantasia col racconto orale e colla suggestione delle sue pagine esotiche. Con lui passò qualche mese nella sua villa di Rochefort; vi rammenta dei pranzi medioevali, in cui si tentava la lingua dei *Drolatiques* di Balzac, nelle sale ampie ad armadii massicci, bruni e scolpiti sotto la luce iridata delle finestre ad ogive dipinte a blasoni ed a santi. Da quella Bretagna il Rossi portò impressioni fermate con brevi e succosi tocchi: dell'onde bigie e bianche; dei cieli bassi, nuvolosi; delli azzurri a sbucare, occhi tenerissimi sotto le palpebre ingorde delle nubi; dei raccoglitori di *varech*; delle pescatrici d'ostriche, correnti sulla spiaggia, in grandi cuffie ventanti (ali bianche e brune sullo sfondo del mare) campate tra cielo e terra, contrastando alla raffica le gonne e l'acconciatura. Col Loti si divisava un viaggio al Senegal, ma le preoccupazioni della famiglia ed i timori giustificati pel clima letale lo dissuasero e rimase.

L. ROSSI — DISEGNO PER « SAPHO » [1]

Le pubblicazioni illustrate dal nostro si succedevano: *Sapho*, *Tartarin de Tarascon*, *Mémoires d'un homme de lettres* [2]; poco dopo l'*Esmeralda*, un volume di gran lusso (*Nôtre Dame de Paris*) ed il *Mariage de Loti* a cui aveva posto grande cura, perchè delle disgraziate contingenze interruppero il buono accordo, fin'allora durato, tra li editori, non potè veder la luce. Quindi *Madame Crysanthème* rinnovò li elogi e il plauso. Pierre Loti gli scriveva: *On ne pouvait pas faire plus légèrement et mieux: vous avez eu, à certains moments, une vraie intuition de ce pays, que vous n'aviez jamais vu.* E Daudet (Lettera del novembre 1888): *Vous avez fait une Dame Crysanthème adorable, et ça ne m'étonne pas, moi qui aime tant la grâce enveloppée et la vivacité savante de votre touche.*

Seguirono nella minuscola collezione nitidissima

[1] Vedi altri disegni di L. Rossi ancora per la « Sapho » di A Daudet, in *Emporium*, Vol. VII, pag. 22-27.

[2] *L'Enterrement d'une Etoile*, pubblicato nella Collezione *Lotus bleu* (Librairie Borel, E. Guillaume directeur) non è che una parte dei *Souvenirs d'un homme de lettres*.

L. ROSSI — DISEGNO PER « TARTARIN ».

ed elegante del *Chardon Bleu* i disegni al *Romeo et Juliette au Village* del Keller, romanziere svizzero ed idilliaco, passato a traverso la salacità dello Sterne; e del Rambert, fortissimo, a tinte violenti, d'un naturalismo ampio e coraggioso, quelli per *La Batelière de Postunenn;* indi *Daphnis et Cloé* di Longos, squisita favola efesia della letteratura greco-alessandrina, veniva dal Rossi interpretata magistralmente, come quello che aveva avuto la possibilità di rivedere e studiare nella Sicilia paesaggi e persone.

Ma la fatica diuturna, le ricerche per i disegni, la febbre instante della agitazione fittizia, sopra tutto il non potersi dimenticare in questa città, che tende e fa vibrare i nervi così da romperli, incitando troppe imagini al cervello, che ardente, non dà campo ad oblio, avevano alquanto compromessa la sua robusta salute di montanaro: d'altra parte la famiglia lo chiamava a Milano e la madre, che amò profondamente (il padre da tempo gli era morto) e le visioni allettanti del suo bel lago, col desiderio di ridarsi alla pittura di cavalletto, gli fecero deliberatamente lasciare Parigi. In vano li editori lo volevano; in vano Daudet gli scriveva: *Allez là-bas, retrempez-vouz et revenez;* egli non promise e non ritornò.

Ora, prima a Torino, poi all'Esposizione internazionale di Parigi, *La Polenta* (1889) ripresentava il Rossi nei suoi amati motivi ticinesi. Malinconicamente *La Sala del Contadino* riappare come un *leitmotiv* attenuato; insiste con una nota di sconforto. La patria riaveva l'artista; li occhi di lui sentivano la stridenza del confronto tra le ricche cene, i pranzi sontuosi e la parca e misera polenta; commosso, nella tela segnò il contrasto e gli bastò d'accennarlo senza aggiungere dei toni più oscuri. Poi, passarono delle impressioni di contadine; delle assetate alla fontana, dopo il lavoro della falciatura; un' *Alba* (1892) madida di rugiada, verdissima nella china del prato, sotto l'opale del cielo terso della brezza che fuga le nuvole, aria frigida e frizzante: e dei contadini s'inerpicavano e si chiamavano « Su, al lavoro; su, all' alpe. » E delli animali, dei bovi ruminanti, delli schizzi a fermare li effetti fugaci, di gente che cammina, di gesti. *L'armée du Travail*, larga concezione di una schiera di contadini procedenti al lavoro, sui campi gialli di messi, nel caldo meridiano congiunge queste memorie dal vero, e in contro alli ozii militari della caserma, svolge il lavoro utile dell'esercito operaio. Ancora a Torino espose *L'allattamento*; poppante, il vitello a pena nato, s'inganna delle dita della giovane che ghiottamente afferra per le poppe materne: i ruminanti lo guardano invidiosi dalla mangiatoia. (Fu acquistato da quella Società di Belle Arti).

Il *Temporale in Montagna* (Torino, medaglia di oro) raggruppa altri tipi ticinesi sotto il tetto poco sicuro di un alpe, a ricovero della bufera: paura, confusione nelle nubi che avvolgono l'altura; la pioggia a diluviare; le ultime capre a fuggire, il vello spiovente, inzuppato. Dei rigagnoli tra l'erba scorrono e sommuovono la ghiaia. Pittura solida e larga; il Museo di Berna l'acquistava, dopo che, nel 1894, vi fu esposta alla Nazionale Svizzera; il *Bund* (25 maggio 1894) la noverava nella sua appendice di critica artistica, *una vera perla dell'Esposizione*, (*....ist eine Perle der Austellung; hoffentlich wandert es nicht ins Ausland).*

La casa rinnovò i suoi fascini di semplicità e di

L. ROSSI — DISEGNO PER « TARTARIN ».

calma. La lampada famigliare rischiarò, nelle sere, le teste amate di una luce mite e calda; chine al lavoro, intente ai racconti. I mobili conosciuti ebbero una carezza allo sguardo ed alle mani; quando li occhi li riguardavano, le dita vi si posavano.

Frescamente riapparvero l'*hôme* ed i diletti: la matita ed il pennello accarezzavano le imagini ed il sentimento se ne compiaceva. La paternità gli presentò sotto nuova grazia il bambino; il dolore del primo figliuolo perduto lo piegò alla mestizia del *Fratellino ammalato*, pura tristezza, sincera commozione, che gli valsero, per l'universalità dell' affetto piangente, molte riproduzioni.

Ma la casa non rimarrà vuota. La nipotina, tra i cavalletti dello zio, spargerà un ossario di bambole e di cavallucci: ed i bambini rosei, paffuti, le carni sane e rilucenti, verranno tra poco a ridere, a folleggiare, ad intingere le dita minuscole nelle tavolozze umide, a far ridere il babbo delle piccole idee maliziose, sboccianti dalle loro testoline, preste a ricevere l'impressione d'ogni fatto, d'ogni oggetto.

L. ROSSI — DISEGNO PER « TARTARIN ».

D'allora, i bimbi dormienti nella culla e le vaghe espressioni delle labbra socchiuse nel sonno, i pugnetti chiusi e già dominatori (1892 Permanente); le bambine invece, serie, cantano a' più piccoli le ninne-nanne; una folla di testine infantili, di attucci infantili, di moine, le piccole pieghe, che si rivelano sul volto mobile, come lo specchio di lago alla brezza; di giuochi nell'erba, nel sole, e le ghiottonerie sorprese, de' bei frutti d'oro e rossi, che dipingono le gote del loro sangue saporoso; decorano le pareti dello studio fila di monelli a rincorrersi per le scale sdrucciolanti e la femminilità materna delle più alte che sentono d'istinto il dovere di guardare e di proteggere. *Le Piccole Madri* avranno una compostezza di comica serietà, comprese dell'ufficio di difendere e custodire i fratellini minori. Le mamme lontane pei campi, sui monti, tutto il villaggio rimane nelle loro manine. Il giuoco diventa una missione, la necessità aiuta e l' affetto le fa sorridere e sgridare, rattenendo i più turbolenti e i più inquieti.

L. ROSSI — DISEGNO PER « TARTARIN »

Nella pace e nel tepore del sole, gravità montana, quanti pensieri, quante imagini, quanti miraggi si avvicendano e si spiegano e si contrastano sotto le bionde treccie, sotto i riccioli folli e volanti! Dopo, *La Scuola del Dolore* si varrà di tutti questi spunti e concreterà un'ampia tela di significato generale e complesso.

Ma il viaggio in Sicilia (1890) gli procura nuovi effetti e nuove colorazioni. Il Rossi, parlando, la riassume una sinfonia *di nero ed oro*: ombre violenti a staccarsi sul terreno d' ocra gialla; mura cadenti, cimate dalle racchette violacee, cupe dei fichi d'India; tronchi oscuri, tramonti aranciati; a mezzodì, il cielo oscuro, intenso di un marmo polito, di un berillo crudele. Delle paludi; delle carovane passanti; neri cavalli, neri cavalieri incappucciati,

L. ROSSI — DISEGNO PER « SAPHO ».

la carabina a traverso la sella; delli interni di chiostro, mendicanti in cenci neri; delle fontane d'oro, donne di color cupo accoccolate od attingenti nelle giarre; dei cantucci di un verde insolito, bianchi di margherite; Segeste, il tempio rovinato, dei montoni gialli a pascere l'erba dura e gialla, il pastore immobile, nero; i pini italici, immense ombrelle di rame spesse, espansi sulla linea del mare, confuso coll' orizzonte e li aranceti metallici e le poma d' oro dei frutti.

Allegra Sicilia cantante sotto al sole, come l'identifica la frase del pittore, ma di un canto troppo violento quale le labbra di una Santuzza declama; Sicilia tragica, nell'uragano del cielo, del mare e dell'Etna, come la gelosia di Santuzza. Il paesaggio del *Daphnis et Cloé* fu qui dal vero, le persone vedute in quell' aria; spesso, nella morta Pompei si idearono le scene ed i gruppi. Chi non ricorda il saluto del Pastore e della Pastora, che si allontanano, tenendosi ancora per una mano, le braccia tese, penano a staccarsi, mentre i caproni d'una parte, le pecore dall'altra, al bivio, ritrovano la strada dell'ovile e vi si avviano, brucando? La curva molle delle colline in fondo, il cielo che ferma il tramonto, il padiglione oscuro dei pini che spiove e rattiene l'ultimo raggio; la sera scende sull'ultimo bacio scoccato nell' aria. « A rivederci, non a dio; il sole risorgerà domani! » Di questa serie d'impressioni (si videro all' esposizione di Milano del '93, salvo errore) due furono acquistate dalla Casa Reale d'Italia, un'altra dal Museo Rath di Ginevra, e l'*Idillio*, composizione decorativa, (un acquarello rilevato da toni grassi di pastello, se mi ricordo bene) è proprietà del Senatore De-Angeli.

La prima Triennale di Milano ('94) ebbe sotto codesti aspetti la pittura del Rossi. Oltre all'*Idillio*, *La Rugiada* si presentava di piccola mole, ma di una simpatica armonia di colorito. Per un'erta, cosparsa di margherite novelle, una signorina discende. L' aurora a pena bagna le cime delle nuvole invermigliate teneramente: l'eleganza signorile della persona riflette la fragilità fresca del mattino e la verginità dell'ora. Accanto, il *Crepuscolo del Mattino*, ritorna con una scena dell' Alpi del Ticino: sotto un carro di fieno, aggiogati due buoi; le fronti cornute sporgono in fuori; sul fieno una contadinella, campa sul cielo. Cielo di autunno; nebbie rosate. Il carro s'avvia al cascinale.

Ma, fin qui abbiamo tralasciato il nostro come ritrattista: in questa forma, sviluppò i procedimenti che già si attestavano in quello del Generale Sirtori, e volle che l'effigie fosse più tosto una grande e sommaria impressione, una esplicazione del morale di colui che gli posa davanti. Abbandona l'aiuto fotografico, non se ne giova; alle fotografie non riporta mai l'occhi, nè meno per i confronti delle linee generali e dei dettagli. Ama più tosto disegnare due, tre volte in diverse attitudini la persona, mentre questa si muove e parla; sceglie dai disegni il più adatto e lo amplia nel cartone preparatorio: il ritratto non viene mai finito di *maniera;* in questo di una eccessiva scrupolosità, vuole che il paziente (com'egli dice) lo abbia a perdonare della tortura che gli infligge. Spesso, rallegra le sedute con dei rac-

L. ROSSI — DISEGNO PER « TARTARIN ».

conti, con delle curiose osservazioni; sommuove il riso e l' espressione dei sentimenti; dalle fuggitive ombre che passano, dai sùbiti lampi che ravvivano, dall' occhi il volto, trova l'armonia e la conciliazione. È deplorevole che i lettori dell'*Emporium* non possano gustare un numero maggiore di riproduzioni; la galleria li interesserebbe assai, ed anche qui vedrebbero come lo stile si acconci e si muti a seconda del carattere, della persona e del tipo del modello, piegandosi alle esigenze della natura di ciascuno, sopra tutto non calunniando e non aggiungendo alle fisionomie. Questa « *Vecchia Signora* » non ha nell'occhi intenti e sbarrati un sogno macabro, una disperazione angosciosa e spaurita della tomba vicina? La morte le era presso. E questa « *Bambina* » non esce profumata e rosea dal fondo oscuro, sorridente all'aurora della vita, ma intensamente vivendo e già pensosa come da una tela del Vandick?

L. ROSSI — DISEGNO PER « SAPHO ».

Sorprendente per vitalità e per forza noto ancora una « *Giovane Signora* », sommario dipinto, caldo e vibrante, che il Raffaelli non sdegnerebbe di segnare; la figura al vero del filantropo Dottor Gabrini di Lugano, in cui li amici ritrovano la colta intelligenza affettuosa, l'arguzia spontanea e le sue abitudini schive d'eleganza e di affettazioni nell'abito. Ed in un tramonto d'autunno, per il Parco della Villa (lungi nel viale l' angosciata *Desolazione* del Vela) i due vecchi fratelli Ciani, cari alla patria ed alla beneficienza, sostenendosi nella cadente età ed accomunando le calvizie onorande, nella brezza pungente del lago, procedere e ripetere il passato nella memoria e nei racconti. La frappa s'illumina all'ultimo raggio, la stanchezza delle membra rileva la vivacità delle pupille ancor giovani dell'uno e l' altro, s' appoggia a lui e si fa guidare, poichè alla cecità dell' occhi contrasta il sorriso intellettuale delle labbra socchiuse.

L. ROSSI — DISEGNO PER « TARTARIN ».

Di quel tempo il Consiglio Cantonale del Ticino lo chiamò, coll' architetto Guidini, a delegato per le scuole di disegno, le quali necessitavano di pronte e concludenti riforme.

Nel disbrigo delle faccende d'insegnamento, gli fu continua preoccupazione quella di rendere il disegno facile e consono all'indole del bambino, badando che quelli studi non dovevano aprire la via a problematici scultori e pittori da pinacoteche; ma più tosto a delli operai abili, che avessero sentimento pratico ed intelligente di applicazione professionale. [1] Come ramo d'insegnamento popolare, questo metodo sviluppato ed avviato sopra logiche basi, deve volgarizzare la conoscenza del disegno, essere cioè, una lingua universale fa-

1 Non diversamente Sir John Ruskin intendeva la missione dell'Arte popolare, portando quei beneficî da pochi ignorati, e lasciando un tesoro d'esempio e di massime che il tempo a venire vorrà attenuare e continuare.

cile a capirsi. Studiò il modo infantile ed embrionale, con cui i fanciulli si manifestano nelle grafiche comuni; e notò che la dogmatica dello studio così detto artistico è troppo lontana dall'indole prima e deve riuscire inutile, anzi dannosa, da che il primo è sempre a base di vero (un vero stilizzato, ridotto ai minimi termini, ma pure accennante nella totalità ad azioni ed a sentimenti); l'altro, invece, *ex cattedra*, è appoggiato ad un concetto di perfezione estetica e classica, ai giovani cervelli faticosa ed incompresa.

Ora, nella maturità dell' ingegno, il Rossi ama volgersi e rivedersi donde è partito: nello svolgersi lento e logico del suo temperamento, il romanticismo ed il naturalismo dovevano compenetrarsi; egli che aveva sinceramente sentito l'uno e l'altro periodo, ne poteva scernere il meglio e lo poteva fondere. Dalla rappresentazione fisica troppo aneddotica, a poco a poco, il pensiero largamente concepito, assurgeva al simbolo: qui, fondere la essenza colla tecnica, la colorazione col concetto; armonizzare la causa coll' effetto; non annegare il sentimento sotto una massiccia esposizione; non fermarsi alla sola forma, col pretesto che è esatta e tangibile. Da questi due stati iniziali della pittura moderna (come del resto la recente letteratura derivò in parte dal classicismo, in parte dal romanticismo); per il sentimento individuale, e per la evidenza colla quale si doveva parlare alla moltitudine, fu il simbolismo, parola quanto mai vaga ed inesatta, ma ora passata come classificazione. La statica si profonda nel sentimento; il movimento sia regolato dalla passione. La natura servirà come mentore, indicatore, rapporto costante; dalla natura scerniamo quelle crisi e quelli effetti che maggiormente ci opprimono, ci rallegrano, ci fanno pensosi; e l'Artista dovrà *di maniera* rendere dalla natura tutti li aspetti che il sogno, l'aspirazione, l'antivedere fingono alla sua mente. Come l'*Idea madre* per sè sola, libera ed assoluta, non può rendersi nell'oggettivismo, così il romanticismo, che è un oggettivismo della passione, non potrà comprenderla. Fondere questi due attributi, in modo, che la sutura della unione non sia apparente, è assorgere all'ecclettismo profondo e fecondo, che rende possibile il pensiero dell'artista nella forma sensibile dell'arte.

Armoniosa l'idea fu a lui. *Rêve de Jennesse* (1896). Giovane umanità ne' sogni morbidi della adolescenza, perseguendo li amori ed i desiderii.

> Ora all'alba od al vespero, (indecisa
> sta l'Ora ai sensi poi che nebbie rosee
> stagnano in torno) dormono del lago
> l'acque alla conca:

L. ROSSI — DISEGNO PER « SAPHO ».

mobili e cangianti, come i desiderii imprecisati, come i multipli amori, le nuvole che si arrossano navigano sullo specchio dell'acque. Nuvole, fanciulle natanti e sdraiate; miraggio di nubi. Fanciulle forse vive ad irritare, ad invitare il Pescatore. Inutile la lenza, pensa, fantastica. Tutta la sua passione e la sua commozione sono nello sguardo che si indovina; perchè quello sguardo plasma il miraggio. Che importa se l'Eroe volga le spalle? Ciò che interessa è quanto sogna, è quanto vede e non esiste. La calma è serena, quell'acqua morta di lago scompare sotto l'occhio verde delle foglie e le coppe bianche e rosse delle ninfee in una assoluta verità: lo stagno si incurva liscio all'orizzonte e protende le bellezze.

Son nubi, o forme dal cristallo equoreo
espresse al Sogno in questa incerta luce
ch'ama il Miraggio?

Figurazione fresca e verginale: il Pescatore del Goethe ha trovato aspetto vitale e completo; egli è, perchè si confonde, personalità umana, piccina, e quasi smarrita nella natura, mentre tutta la natura è per lui, non effigiandogli che il suo sentimento: lo stato d'animo si proietta e dà il quadro, l'effetto, la causa, questo bruno giovane che ci volta le spalle indifferente. Il Widmann sul *Bund* lo giudicò vera opera d'arte; il Museo Rath a Ginevra lo possiede.

Ma altri specchi, nell'ore infantili, ci si presentano ad ammonirci: lo specchio della miseria e del dolore, la vivente imagine fissa ai nostri occhi, vista chi sa quando e perchè, in una giornata di sole, accoccolata, come una Anfesibena sulla soglia di un usciuolo paurosa; l'imagine confusa, riavvolta nelle nere gramaglie della angoscia piangente. Pargoletto, il nostro sentire ritiene per tutta l'esistenza la scena; e nei momenti più crudeli, più sconsolati, il ricordo, che sembrava scomparso nelle tumultuose visioni di gioia, nelle azzurre quietudini della pace, risorge e si rinnova. *La Scuola del Dolore* [1] veniva interprete di codesto specchio morale.

Ingenuità, si turba alla presenza di questa forma
prona dell'angoscia;
e va cercando in sè ragion che ne riveli
simiglianza e ricordo.

Perchè l'aspetto delle testoline bionde è turbato e commosso? e li altri si tengono per mano? simpaticamente soffrono e la loro meraviglia è dolorosa? Volti infantili: Oh, sofferenza madre della vita e sorella d'amore. Essi stanno, riguardano e non sanno; ma temono, cercano.

E sulle rosee gote
ingenue e care già scorrono le lagrime e l'anima si desta
nel petto e sorge forse a conquista, forse a ribellione.

[1] Fu comperata dalla Casa Reale d'Italia ed ora scelta per la Mostra di Parigi dalla Commissione governativa.

L. ROSSI — DISEGNO PER « SAPHO ».

La critica, che si ricorda e che vide *La Scuola del Dolore* alla prima Internazionale di Venezia, vi può aver trovato il procedimento caro al Rossi e già nell'*Arrivo dell' America*, ma quanto e come intensificato e più studiato. L'idea è cardine della fattura; perchè non frammentaria, non spezzata nelli episodii; se nell'*Arrivo* il concetto si rivelava dalli sguardi dei personaggi, ciascuno dei quali diceva diversamente, qui tutti li sguardi hanno un solo oggetto a contemplare, una sola sensazione ad esprimere, segnando diversi toni e differenti rapporti.

Sinfonicamente si distribuiscono i motivi dolorosi, personalmente si sentono e si trasmettono: ciascuno dei bambini è uno strumento che dà note secondo la sua capacità, e la tela raccoglie, coordina i suoni (le vibrazioni del colore e della linea) e ne rende la sinfonia. L'Artista, dal fatto notato con un gesto concludente, era asceso alla coscienza, che gli si era aperta nelle sue molteplici ripiegature e nelle sue mobili proteiformità; l'idea rivolta al sentimento, fermata dal sentimento veniva a commuovere, creava un altro sentimento simpatico al riguardante, aumentava quindi, per mezzo dell'arte, l'intensità della vita alla comunità che passava davanti alla tela. A Venezia pure, ricordo dell'impressionismo, sì limpida nell'aria mattutina, *Un bel Mattino*, sfilata di ragazze, che, a mezzo il prato, discendono. Le villanelle vanno al casolare: tra i fiori bianchi e l'erba alta e densa, affondano le gambe. Il villaggio si illumina al sole in alto, ed il monte si fonde col cielo.

Ora, come un concetto puramente ideale si materia nella tangibilità di simbolo (personificazione, e nel nostro caso *Rêve de Jeunesse*); così la rappresentazione di un fatto, il quale sia anello storico, o contenga in sè evidentemente, a traverso il viaggio millenario, li elementi di una funzione necessaria ed archetipa, assurge alla semplicità del simbolo. Dall'una parte noi avremo un'*idea* che si è fatta *vita*, un'*intenzione* che è *gesto;* dall'altra, il gesto, la vita che si sublimano all' *idea;* per la prima la sintesi dà l'analisi; per la seconda l' analisi, la sintesi. *Il Mosto* accoglie l' orgia calda e violenta della nascita del vino; avvicina ed accomuna, nella tinaja rustica e moderna, le bibliche leggende e le fescennine delizie; ed è rosso come il sangue ed è forte e capzioso come l'amore.

A Torino (1898) il dipinto, per la mala collocazione e per la luce sfavorevole, passò inosservato dai molti: quest'anno a Parigi lo vedremo meglio a suo agio e più rispettato. Trovò la critica, che le giovani figure in movimento erano troppo indecise, apparivano nel torneo del torchio troppo fantasmatiche, che lo svolazzo delle gonne era come una folata di vento eccessivo e la luce, riflessa dall'ampio grembiule rosso, un sapiente ma troppo evidente mezzo pittorico.

La critica ha preso il *Mosto* per una scena reale, per un fatto presente. E bene, questa scena fu la base della figurazione; ma dal modo con cui questa veniva posta, si doveva intendere che voleva significare assai più di quanto il torchio, tra le botti e le mure scabre della cantina, faceva sospettare.

Dalla prima grappa, orientalmente spremuta nella leggenda, allo strumento rustico, megaterio meccanico, l'istoria bacchica si palesava. Ed il raggio scarlatto, sul panno svolazzante e scarlatto, nella maturità autunnale compiva le nozze del sole e del vino. Giovanilmente le forze alacri del villaggio spremono il sangue della vite.

Una lunga sequenza di imagini si risuscita: tutto il perchè del vino, dal vino dell'amore al vino del delitto; le rusticane fanciulle hanno risa gemine al riso delle baccanti, un giorno; le labbra dei garzoni si protendono ad un bacio selvaggio sopra le nuche sudate delle compagne. Tutta la terra ha dato il frutto; ha portato la sua naturale elevazione alle bocche delli uomini. Godano.

La possessione è enorme: tutta la terra viene nel respiro, dentro alle vene: ai gio-

Rossi

L. ROSSI — DISEGNO PER « SAPHO ».

vani questa gioventù del vino. Ma una grossa comare sovraintende ed accelera la fatica. « Ai vecchi delle fatiche e dei dolori, questo farmaco vegetale.

[un Re Mago
Munifico l'autunno ci ha prodotto, come
dalla promessa pampinosa il frutto.

Noi ci ristoreremo e spereremo più lieti i calmi tramonti in sul finire della giornata vitale. Fra tanto al *Mosto* il sole si sposa. »

Forse il Rossi volle troppo letterariamente sollecitarci di pensieri, di cui, li spunti, per la natura stessa della pittura, dovevano rimanere indecisi e poco concreti; non per ciò l' opera è meno riuscita: *Rêve de Jeunesse* ed il *Mosto*, in due campi ideali, quasi opposti, ci danno, specchiati fedelmente, il valore, la tecnica, la coscienza e la volontà all'opera d'arte, donde egli può facilmente raggiungere la perfezione. Nè l'una e l'altra tela sono suggello della sua fecondità; egli vede più in alto e vi giunge.

L. ROSSI — DISEGNO PER « SAPHO ».

È sfortuna che ai lettori dell' *Emporium* non si possa dar un numero maggiore e più perfetto di illustrazioni, a corredo di questo studio sommario, perchè dei moltissimi suoi lavori, il Rossi non conservò memoria fotografica. Inoltre gli Editori, proprietari dei disegni illustrativi, furono restii a concedere il diritto di riproduzione e da parte loro degli originali fecero avvantaggiose speculazioni, vendendoli sia in Inghilterra sia in America.

E notiamo che se da giudici interessati o superficiali non verrà considerato in tutto quel valore cui le sue opere gli danno diritto e dai venturi non un innovatore, può invece e sempre essere stimato quale un vero e nobile artista, imaginoso poeta del sentimento e della natura, riflessa da lui con mezzi parchi e distinti, senza eccessive ricerche, abborrendo dalla faraggine e dallo ingombro dei dettagli come dalle caricature della esagerazione.

G. P. LUCINI.

L. ROSSI — DISEGNO PER « SAPHO »

FRA I GHIACCI DELL' ANTARTICO

(NOTIZIE DELLE ULTIME ESPLORAZIONI ANTARTICHE).

DAL viaggio di Nansen a quello del Duca degli Abruzzi, senza parlare dell'ancora misteriosa sorte incontrata dall'Andrée, le regioni polari artiche diventarono omai soggetto di conversazione popolare. Non così le Terre Antartiche, le quali sono ancora un'incognita, ed è delle ultime spedizioni verso il Polo Sud che vogliamo intrattenere i nostri lettori, dando, primi in Italia, i resoconti dettagliati delle esplorazioni più recenti [1].

Secondo il dott. Murray, il naturalista della esplorazione oceanica del *Challenger* (1874), intorno al Polo Sud stenderebbesi un *continente*, di cui la *Terra Victoria* e le *Terre di Wilkes* formerebbero un angolo e che avrebbe una superficie dai 4 ai 5 milioni di kilom. quadrati. L'interesse, che si va svegliando intorno alle proposte di esplorazioni antartiche, ci lascia sperare in non lontano avvenire una più larga conoscenza di quelle ignote regioni. Attualmente, per quanto ne sappiamo, può dirsi, in genere, che le condizioni di clima e di vita dell' Antartica sono di gran lunga più infelici di quelle della Regione Artica; le scarse terre fino ad ora scoperte si trovarono disabitate.

[1] Mentre correggiamo le bozze, fa il giro della stampa quotidiana un dispaccio da Porto Bluf (Nuova Zelanda) che annuncia il ritorno della *Croce del Sud* colla spedizione scientifica capitanata dal Borchgrevink, di cui parliamo più innanzi.

IL CAPITANO C. E. BORCHGREVINK.

L'esplorazione delle Regioni Antartiche incominciò dai viaggi di *Giacomo Cook* (1772 al 1775), che primo rivelò le coste della N. Zelanda, passando lo stretto che porta il suo nome. Prima di lui nessun navigatore aveva concepito il disegno di penetrare in quelle regioni, ritenute inaccessibili. Fu il grande navigatore inglese che scoperse le isole *Macdonald*, che attraversò in tre luoghi il circolo polare antartico, e giunse sino alla latitudine di 71° 15'. In seguito dal 1819 al 1821, il capitano *Bellingshausen*, incaricato dall'imperatore Niccolò I di un viaggio di scoperte nell'Oceano Polare del Sud, attraversò pure in sei punti il circolo polare, e scoperse sotto la latitudine di 69° 30' l'isola di *Pietro I*, e la *Terra di Alessandro I*. L'anno dopo l'inglese *Weddell* scoprì le *Orcadi Australi*, e giunse sino alla latitudine di 74° 15', ove trovò il mare libero di ghiacci, un clima dolce ed una straordinaria quantità di balene e di uccelli marini. Questo mare venne da lui chiamato *mare del Re Giorgio IV* (1823).

Nell'anno 1831 il capitano inglese *Biscoe* scoprì la *Terra di Enderby* e nel 1832 una catena di isole a S. dell'America Meridionale, che si stendono dinanzi ad una terra (*Terra di Graham*) coerente, a quanto pare, alla Terra di Alessandro I.

Dal 1838 al 1842 continuano le esplorazioni ad opera di *Dumont d'Urville*, degli inglesi *Balleny* e *Giacomo Clarke Ross*, dell'americano *Wilkes*. Balleny

scopre le isole *Balleny* (178° 30' long. E.), la *Terra Clarie* (138° long. E.) e la *Terra Sabrina* (128° long. E.), tutte situate verso il circolo polare a S. dell'Australia. Balleny fu pertanto il vero scopritore della grande terra detta oggi *Terra di Wilkes*, dal nome del navigatore che la riconobbe più da vicino nell'anno 1840. A *Dumont d'Urville* poi devesi la scoperta della *Terra Adelia*, e Giacomo Clarke Ross giunse nel 1842 alla latitudine di 78° 10', estremo punto toccato sino ai nostri giorni nell'Oceano Glaciale Antartico. Sotto latitudine 78° 41' scoperse una grande terra, la *Victoria*, coperta davanti una barriera di *icebergs* lunga decine e decine di chilometri, ch' egli dovette evitare con un lunghissimo giro. Verso la fine del mese l'albatro e il piccione del Capo, che lo avevano fin là accompagnato, lo abbandonarono, ed egli penetrò nella massa della ghiaccia antartica, approfittando dei canali, per quanto pericolosi, che lo portarono il 6 gennaio davanti al Capo Adare della Terra Victoria, prima toccata dal Ross.

Balene, foche in grandissimo numero lungo tutta la via rappresentano la vita in quelle desolate regioni: in parecchi luoghi anzi egli trovò delle estensioni enormi coperte di un alto strato di guano. Il giorno 18 arrivò all'isola del Possesso (*Possession Island*), l'ultimo punto toccato da Giacomo Ross cinquant' anni addietro e non poca fu la sua meraviglia trovandovi, non solo poca neve, ma anche traccie di vegetazione. Finalmente il 20 febbraio si spinse a sud fino a una terra, non mai da alcuno prima toccata, che si presentava con un alto promontorio da lui intitolato, in onore del suo re, *Capo Oscar*. È quello il continente antartico, secondo il Borchgrevink, che importa ormai di esplorare, perchè là si trova il polo magnetico australe, là sono ancora tanti segreti sul sistema delle correnti aeree, e per le scienze naturali e per la geologia. L'intrepido viaggiatore, costretto a tornare, si mostrò persuaso che una spedizione scientifica possa

SPEDIZIONE BORCHGREVINK — GLI UFFICIALI DELLA « CROCE DEL SUD ».

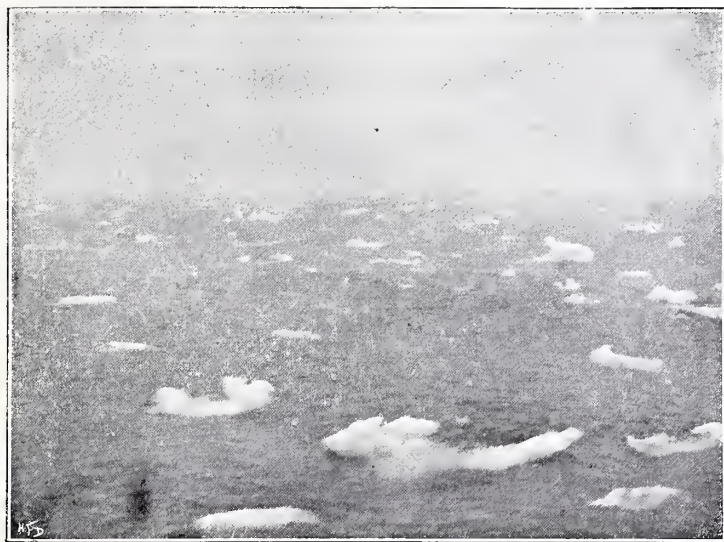
di montagne vulcaniche elevatissime, tra cui l'*Erebus* (3768 m.) e il *Terror* (3317 m.), così chiamati in memoria delle due navi comandate dall'ardito esploratore.

Dopo Giacomo Ross, cioè da oltre mezzo secolo, tutti gli sforzi per arrivare a quello che si suppone il continente antartico, forse esteso quanto metà dell'Europa, erano falliti. Il norvegese *Borchgrevink* non solo è stato il primo a rimettervi il piede, ma si spinse anche più oltre dell' ultimo punto finora toccato. Al penultimo Congresso Geografico Internazionale di Londra (agosto 1895) egli diede conto del suo viaggio sull'*Antarctic*. Partito da Melbourne il 24 settembre 1894, un mese dopo toccava l'isola Campbell, ove trovava la neve e una splendida aurora boreale; ai 6 di novembre gli si presentava

stabilirsi al Capo Adare ed ivi anche svernarvi, per arrivare col tempo propizio e col mezzo di slitte al Polo Antartico. Del suo più recente tentativo parliamo più innanzi.

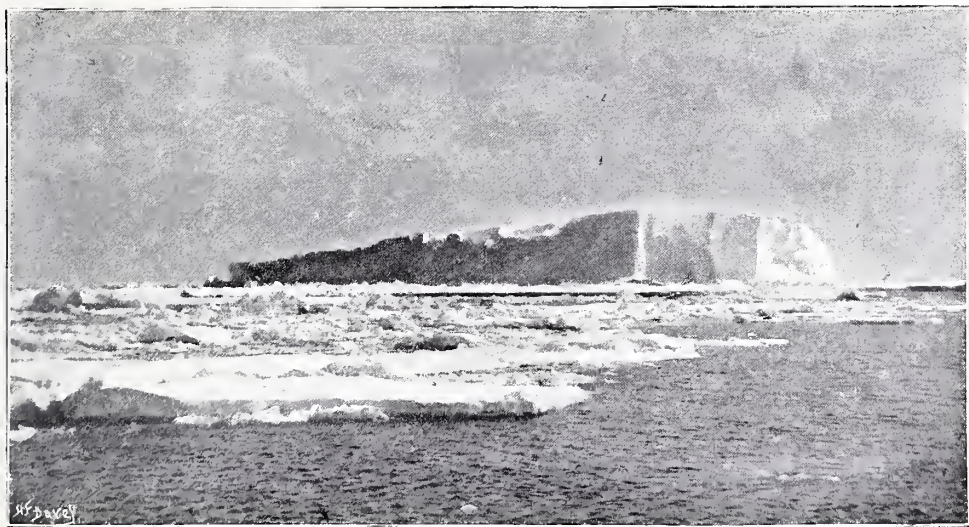
e di poco superato dal Borchgrevink. Il che non deve meravigliare quando si pensi che nell'emisfero australe le *abitazioni umane* cessano intorno al 55° parallelo, mentre a uguale latitudine in Europa

SPEDIZIONE BORCHGREVINK — LA « CROCE DEL SUD » SOLLEVATA DAI GHIACCI, VICINO ALL'ISOLA DI BALLENY, IL 23 GENNAIO 1899.

Mentre adunque nell'Artica l'ultima esplorazione Nansen è pervenuta a circa 400 km. dal Polo, ben 1300 km. a volo d'uccello separano ancora il Polo Sud dall'ultimo punto (78° 10') raggiunto dal Ross ferve ancora attivissima la vita sociale. Le condizioni del clima e la lontananza delle terre continentali influiscono a rendere più infelici quelle estreme terre australi: basti ricordare lo spostamento dei ghiacci

SPEDIZIONE BORCHGREVINK — PEZZI DI GHIACCIO ERRATICI.

galleggianti e degli *icebergs*, che nella primavera australe (settembre) vengono segnalati sin presso al Capo di Buona Speranza fra il 41° e il 36° di latit. S., ossia a una latitudine, che corrisponde al mare intermedio fra Napoli e Malta.

Da molto tempo perciò una misteriosa attrattiva sollecita i geografi e gli scienziati, concordi nel ritenere, che l'opera più importante di esplorazione, la quale ancora rimanga a farsi, sul pianeta che abitiamo riguarda il continente Antartico. Cospicui ed intraprendenti signori hanno incoraggiato in questi ultimi anni le esplorazioni verso quelle plaghe remote.

Il governo tedesco sta ultimando i preparativi per una spedizione da effettuarsi nell'agosto del corrente anno e la Reale Società Geografica di Londra, sotto la presidenza di Sir Clements Markham, nutre fiducia di potere, per la stessa epoca, effettuarne

SPEDIZIONE BORCHGREVINK — UNA MONTAGNA ANTARTICA E GHIACCI GALLEGGIANTI.

SPEDIZIONE BORCHGREVINK — BLOCCATI DAI GHIACCI.

un' altra e se è possibile di agire d'accordo con quella tedesca. L'argomento è dunque, come si dice, di tutta *attualità*.

Per quanto riflette i mezzi dell'equipaggiamento, il sig. Longstaff ha munificentemente sottoscritto per lire sterline 25,000 (lire ital. 675,000).

Un' altra spedizione belga partì or sono due anni col bastimento *Belgica* e si rimase per lungo tempo in grande ansietà circa il suo destino; finalmente il bastimento ritornò sano e salvo con tutto l'equipaggio, meno una persona. Stette bloccato, come vedremo, nel ghiaccio per 12 mesi ed il capitano fu costretto a ritornare senza avere effettuato uno sbarco sulla Terra Antartica. La *Croce del Sud*, sotto la direzione del Borchgrevink, fu invece più fortunata, poichè per la prima volta, nella storia dei viaggi, una spedizione completamente equipaggiata approdò al Capo Adare, nella Terra Victoria, a 200 miglia dal Polo Magnetico del Sud.

Da una rivista di Londra, alla quale il sig. Giorgio Newnes comunicò le prime informazioni raccolte dagli stessi esploratori della *Croce del Sud* e da lettere ricevute, togliamo i particolari più interessanti insieme con le fotografie documentali che li accompagnano.

LA SPEDIZIONE BORCHGREVINK.

A capo della spedizione si scelse il Borchgrevink, noto pel suo entusiasmo per le esplorazioni antartiche, pel suo coraggio, pe' suoi studi e per avere, cinque anni or sono, già posto piede, come dicemmo, sulla Terra Victoria, sebbene per poche ore. Suo ufficiale superiore era il capitano Jensen, il sottotenente Colbeck della R. Marina ed i signori Hugh Evans e Bernacchi (quest' ultimo un australiano oriundo italiano); una ciurma scelta e disciplinata era sotto i loro comandi.

La *Croce del Sud*, la robusta nave che doveva resistere ai ghiacci dell'Antartica, venne, causa uno sciopero dei meccanici, mandata in Norvegia per rinnovare le macchine e le caldaie; provveduto alle quali, tornò sul Tamigi e da Londra si provvide pel resto, abiti, strumenti scientifici ecc.

Il giorno prima di partire si tenne a bordo un *luncheon*, presenti parecchi eminenti geografi ed esploratori, i quali facevano coraggio a quegli arditi, che stavano per intraprendere un viaggio sì lungo e pericoloso.

La nave fece vela il dì appresso, issando la bandiera inglese, e lungo il fiume venne ovunque fatta segno di entusiastiche acclamazioni da parte di altre navi, che spiegarono le loro bandiere e dai rispettivi equipaggi.

Il viaggio sino a Hobart Town nella Tasmania, fu relativamente privo di incidenti.

Grande interesse destano le ricerche antartiche nell'Australasia, com' è naturale data la sua posizione geografica. Il governatore presiedette ad un banchetto dato in onore degli esploratori ed ebbero luogo grandi feste, partite di caccia, ricevimenti ecc. Tutto questo formava uno strano contrasto colla dura vita che stavano per incominciare.

La nave lasciò il porto il 19 dicembre del 1898 diretta per il Capo Adare. Il 30 dello stesso mese

SPEDIZIONE BORCHGREVINK — LETTERALMENTE SEPOLTI

cominciarono a scorgere l'enorme banco di ghiaccio alla lat. 61° 56' sud e long. 153° 53' est, prima di quanto si aspettavano. A quella vista si notò un grande entusiasmo a bordo, specie in coloro che lo vedevano per la prima volta, rimanendo pieni di meraviglia e di ammirazione. Parecchi blocchi avevano delle miglia di diametro e avevano uno spessore di 2 a 4 metri. I canali tra questi blocchi di ghiaccio erano assai stretti e di quando in quando completamente ostruiti. Grande era quindi il pericolo pel bastimento; ma la *Croce del Sud* tentò egualmente di avanzare fra queste chiuse di ghiaccio che avrebbero rotto la nave più solida, e ne uscì trionfalmente.

Il 22 e più specialmente il 23 di gennaio furono giorni di terribile ansietà. Il bastimento si trovava quasi completamente seppellito nel ghiaccio, di modo che i blocchi erano al livello del compresso e la pressione degli stessi era sì forte, che la nave si trovava a circa 2 metri fuori dell'acqua. Si era allora ad una buona distanza dalla costa delle Isole Balleny. Impossibile immaginare una scena di desolazione più spaventevole di quelle spiaggie di ghiaccio. Alla sera però si ammiravano così meravigliosi tramonti di sole, che sorpassavano ogni descrizione. Risplendendo d'una luce di iridescenza sulle cime dei blocchi, il sole che tramontava dava loro una selvaggia magnificenza di bellezza che compensava tutto. Nè le avventure furono senza risorse. Si fecero degli esperimenti scientifici, specialmente per la zoologia, come pure si prepararono non meno di centosettantacinque pelli di uccelli rarissimi e si uccisero molti vitelli marini, tra cui alcuni di specie affatto nuove. Degna di essere menzionata è la splendida collezione fatta di oltre cento differenti specie di fauna. Non si tralasciarono nemmeno osservazioni meteorologiche e magnetiche, gli scandagli e gli studi sulla temperatura nelle varie profondità del mare, e si servirono in molte occasioni degli apparecchi fotografici per delle importanti fotografie, di cui diamo qui una piccola parte.

SPEDIZIONE BORCHGREVINK
MASSI DI GHIACCIO VISTI DALL'ALTO DELLA NAVE.

Sempre circondati dagli orrori di quelle masse di ghiaccio e non potendo avanzare che assai poco, la nave dovette star ferma per quasi 43 giorni.

Dall'8 al 10 febbraio la ciurma fece sforzi enormi per raggiungere l'acqua aperta verso nord, ma non vi riuscì che il giorno 11. Al 16 febbraio poterono scorgere da lontano il Capo Adare. Tirava un vento spaventevole e la nave fu costretta quella notte a rimanere sotto la neve gelata, la quale quasi toccava la cima delle vele. Il giorno dopo, essendo la neve diminuita, si potè continuare il viaggio nella Baja Robertson e per la prima volta nella storia, alle ore 10 del mattino si calò l'àncora a sei metri di profondità. Mezz'ora dopo gli ufficiali erano sulla spiaggia. Alla riva trovarono pinguini, gabbiani e moltissimi vitelli marini di specie sconosciute. Due della spedizione, arditi avventurieri, Evans e Bernacchi, partirono per fare l'ascensione del Capo. Esso misura oltre 1000 piedi di altezza. Fu una terribile ascensione e non raggiunsero la cima che verso la mezzanotte. Devono però aver provato la compiacenza di essere stati i primi a porre il piede sulla cima della Terra Victoria.

SPEDIZIONE BORCHGREVINK — PRINCIPIO DEL BLOCCO.

Il giorno successivo fu speso a trasportare a terra le provvigioni ed a fabbricarsi le capanne, lavoro non senza difficoltà e peripezie. La nave era ancorata nella baja a circa 180 metri dalla spiaggia e bisognò scaricare ogni cosa su piccole barche e trasportarle. Ma anche questo duro lavoro in pochi giorni fu finito e provvigioni, apparecchi scientifici, slitte e 75 cani erano felicemente approdati.

Un nuovo disastro li attendeva. Il 23 febbraio si innalzò uno spaventoso uragano che coprì la nave di parecchie tonnellate di neve. Ma anche questa volta la nave diede prova della sua solidità.

SPEDIZIONE BORCHGREVINK — OSSERVAZIONI MAGNETICHE SUL GHIACCIO.

Il vento soffiava con una forza ciclonica e portò sul loro campo immense tonnellate di neve. Il freddo si fece intenso, raggiungendo fino 20 gradi sotto zero. Quattro della spedizione, Fougner, Colbeck, Bernacchi ed il medico, si trovavano in quel momento sulla spiaggia ed erano nell'impossibilità di raggiungere la nave. L'unico rifugio era la tenda, che fu d'uopo seppellire con delle pietre e affrancare con le corde affinchè il vento non la portasse via. Durante quella terribile notte essi non fecero che lavorare per salvare il rifugio, che minacciava d'essere portato via dal vento furioso.

Il sig. Bernacchi si ebbe le orecchie gelate, che in poche ore si fecero nere e si durò fatica a salvargliele. I capelli e la barba di questi quattro compagni eran parimenti gelati e vi si vedeva sopra il ghiaccio alto parecchi centimetri, di modo che occorsero delle ore per sgelarli.

Le onde del mare gettate alla spiaggia cadevano gelate, come pure gelavano le botti d'acqua di riserva poste sotto la tenda, malgrado ardesse un fuoco intensissimo.

Il dopo pranzo, dopo sforzi inauditi, raggiunsero la nave, dove trovarono i loro compagni che del pari avevano passato una terribile notte. Infatti erano cadute e rotolate contro la nave delle pietre enormi dall'alto della montagna, che recarono gravi danni. Nella notte si era rotta anche la fune e la nave si spingeva sempre più verso la spiaggia. Si tentò di tagliare l'albero maestro, ma invano, e si fu costretti ad uscire dalla baja. Ma anche questo non avrebbe a nulla giovato se la nave non fosse stata assai solida.

Il 23 scoppiò un altro uragano, però meno furioso. Anche stavolta la nave perdette l'àncora e spingendosi verso la spiaggia, battè con terribile forza per ben quattro volte contro le roccie.

Tosto fecero vapore e con la massima velocità si portarono alla parte opposta della baja, dove trovarono un rifugio più sicuro, legando il bastimento ad una colonna solidissima di ghiaccio. Ivi approdarono il 27 febbraio i sigg. Colbeck, Hansen e Fougner, portando con loro alpenstock, corde, cognac ed altre provvigioni per fare l'ascensione del grande ghiacciaio. Partirono alle 3 1|2 e fecero ritorno a mezzanotte. Vi fecero delle utili scoperte e quantunque non toccassero la cima, raggiunsero tuttavia l'altezza di 2300 piedi. A circa 1600 piedi scopersero in abbondanza tre distinte specie di licheni, precisamente identiche a quelle trovate al

nord, e quel che è più importante, vicino ai piedi della montagna un enorme quarzo che pareva contenere oro, tanto esso luccicava. Era lattiginoso con strisce azzurre. Tali scoperte diedero loro forte speranza che le future esplorazioni avrebbero portato un compenso più grande e prezioso.

È questo un breve racconto delle esperienze fatte colla *Croce del Sud* fino a tutto il 27 febbraio 1899. Ciò che è successo dopo fino al gennaio successivo, nessuno, eccetto quei dieci coraggiosi, lo può sapere. Queste notizie ci furono portate da una baleniera sfuggita a stento alle tempeste. Essi rimasero nei ghiacci e nessuna nave potè di poi avvicinarsi al meraviglioso continente, sul quale essi avevano volontariamente scelto di vivere un anno, durante il quale intendevano esplorare quelle regioni sconosciute fin quanto i loro sforzi l'avrebbero concesso.

SPEDIZIONE BORCHGREVINK — OSSERVAZIONI COL TEODOLITE.

Il telegramma che dalla punta estrema della Nuova Zelanda annuncia il ritorno della nave, firmato Borchgrevink, dice lo scopo della spedizione raggiunto, essendo penetrati con slitte sino al 78° 50' e poterono precisare la località del Polo Magnetico Sud. Però uno dei compagni, lo zoologo Hansen, è morto.

LA SPEDIZIONE DE GERLACHE.

Più diffusi ragguagli possiamo dare, grazie al D.r Federico Cook, che ce ne fa una impressionante narrazione nel *Mc Clure's Magazine* di New York, intorno alla spedizione antartica belga *De Gerlache*, così chiamata dal suo promotore. Essa non diresse le sue ricerche a Sud dell'Australia, ma al Sud dell'America: partì da S. John nell'isola degli Stati il 1° gennaio 1898, spingendosi verso le Shetland meridionali, facendo molti scandagli; la maggiore profondità risultò di 4040 metri. La nave fu poi per tre settimane nella baja di Hugues, dove scoprì uno stretto, che separava le terre dell'est da un arcipelago designato per ora col nome di *arcipelago delle Palme;* la terra dell'est fu chiamata *terra di Danco* e lo stretto ebbe il nome della nave della spedizione: *Belgica.* Furono raccolti molti campioni della flora e della fauna negli sbarchi.

Entrando poi nel ghiacciaio della terra di Alessandro I, la nave vi rimase bloccata; ivi svernò la spedizione e, dopo lo sverno, riprese la deriva, ma di nuovo rimase bloccata tra i ghiacci per oltre un anno! Durante lo sverno gli esploratori fecero molte osservazioni magnetiche e meteorologiche; raccolsero una ricca collezione di esemplari della fauna pelagica e abissale e campioni dei sedimenti del fondo. La spedizione riconobbe poi l'isola Nera ed entrò nel canale di Cockburn, di dove riuscì in un giorno a Punta Arenas. Lo stato di salute fu generalmente ottimo; ma durante la notte polare il luogotenente Danco morì, e il marinaio Wiencke

SPEDIZIONE BORCHGREVINK — HANSEN E LA NUOVA SPECIE DI VITELLO MARINO SCOPERTO IL 27 GENNAIO 1899.

fu lanciato in mare da un'ondata. Questo il resoconto sommario della spedizione. Ma udite ora, per bocca del signor Cook, che ne faceva parte, i particolari più interessanti.

Il luogotenente Adriano de Gerlache, avendo sollecitato sottoscrizioni private, ed essendosi assicurato l'aiuto del governo Belga, riuscì a raggranellare settantamila dollari per la progettata spedizione e bastarono appena a condurre a termine l'impresa. Il bastimento scelto era un vascello norvegese, *Patria*, che venne poi ribattezzato col nome di *Belgica*, poderoso bastimento di circa 250 tonnellate, costrutto dieci anni prima, sul modello di quello celebre di Nansen — il *Fram* — e sebbene non più solido di quello, diede prove di straordinaria resistenza. Dovette tener fronte agli urti delle roccie, alle collisioni coi monti di ghiaccio *(icebergs)* veramente enormi e fendere i ghiacci in modo davvero meraviglioso. A cagione degli scarsi mezzi, l'armamento e l'equipaggiamento per una spedizione polare, erano alquanto imperfetti. Se si fosse dovuto rimanere più a lungo in quelle regioni con un forzato soggiorno nel ghiaccio, l'armatura della *Belgica* sarebbe stata inadeguata.

L'itinerario della spedizione non fu mai definito chiaramente, nè si poteva, poichè potete solo proporvi d'intraprendere un viaggio nel mare Antartico, per ricerche ed esplorazioni scientifiche; ma i dettagli dell'itinerario, la direzione stessa della via che seguirete, vengono poi decisi dalle circostanze che incontrerete per via.

I membri della spedizione erano di diverse nazioni: Adriano de Gerlache e il capitano Giorgio Lecointe belgi, e Roaldo Amundsen norvegese comandavano il bastimento; della spedizione scientifica facevano parte: per la zoologia e botanica Emilio Racovitza; per l'orografia oceanica, meteorologia e geologia Enrico Arctowski della Polonia; pel magnetismo terrestre Emilio Danco belga; per la medicina ed antropologia il dottor Federico Cook degli Stati Uniti, a cui dobbiamo questi appunti.

Quanto ai marinai, erano camerati di mediocre istruzione provenienti dalla Norvegia e dal Belgio.

« Tra tutti eravamo 19, quando salpammo da Punta Arenas: sette ufficiali, alloggiati in comode e piccole cabine, e dodici marinai nel castello di prua. Così divisi, eravamo due famiglie felici, e per tutto

SPEDIZIONE BORCHGREVINK — AMMAESTRANDO I CANI.

il tempo che rimanemmo fra i ghiacci polari che da ogni parte ne circondavano, e fra regioni di nevi perenni, questa amicizia fu per noi un caro conforto ».

La *Belgica* salpò da Anversa alla fine d'agosto 1897, fece la traversata dell'Atlantico fino a Madera, poi si diresse verso Rio Janeiro e di qui scese a Montevideo e allo stretto di Magellano fino a Punta Arenas. Di qui ripartiva per l'ignoto mondo il 13 gennaio 1898.

SPEDIZIONE BORCHGREVINK — MAGNIFICI VITELLI MARINI CHE SI SCALDANO AL SOLE SUL GHIACCIO.

«Entrammo dappoi nelle acque sempre tempestose e nebbiose dello stretto di Bransfield, ed al dopo pranzo del 23 gennaio 1898 si offerse agli occhi nostri l'esterna frangia d'una nuova terra, l'Arcipelago delle Palme. Entrandovi, scoprimmo un largo passaggio che per dimensioni si può benissimo paragonare a quello dello stretto di Magellano.

A levante di questo stretto osservammo quasi 500 miglia di una terra che non era mai stata veduta prima da occhio umano; lembo di quella gran massa continentale, che probabilmente circonda il Polo Sud. Anche in piena estate essa è sepolta sotto un poderoso strato di ghiaccio perenne. Passando oltre lo stretto entrammo nel Pacifico Meridionale, costeggiammo le sponde della terra di Graham fino all'isola Adelaide e la terra d'Alessandro, poi tentammo penetrare nel poderoso corpo della massa di ghiaccio verso occidente.

Nessun esploratore, prima di noi, era riuscito a toccare la longitudine che raggiunse la *Belgica*, nè ad entrare in quell'ammasso di ghiaccio.

Il precedente lavoro d'esplorazione era stato limitato alla frangia esterna del ghiaccio lungo l'estremità della massa. Il nostro pioniere fu il capitano Giac. Cook, che nel 1774 esaminò l'estremità della massa per cercare una strada aperta verso il polo, e sul 107° meridiano penetrò nella regione Sud un po' più sotto il 71° parallelo. Nel

SPEDIZIONE BORCHGREVINK — IL PRIMO SBARCO DEI CANI SUL GHIACCIO.

SPEDIZIONE BORCHGREVINK — SCIOGLIMENTO DI GHIACCIO.

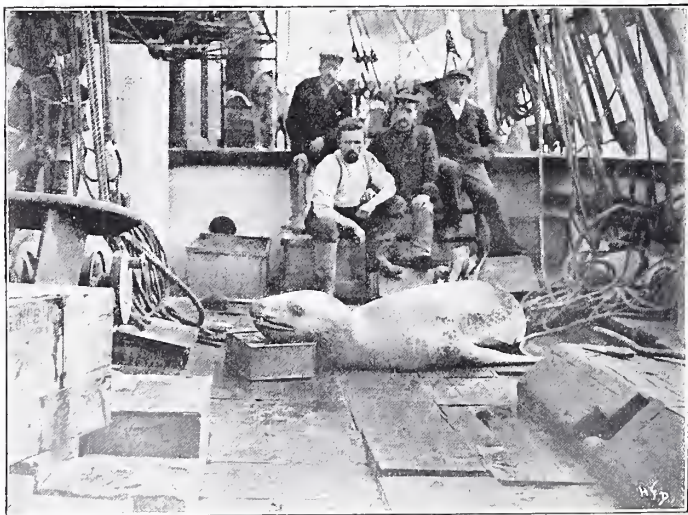
1821 il capitano Bellingshausen, esploratore russo, seguendo le traccie di Cook sorpassò i confini del ghiaccio, e scoprì un' isola ch'egli battezzò col nome di *Pietro*. Più ad est Bellingshausen scoperse quella, che a lui sembrava una parte di un grande continente, e chiamò *terra d'Alessandro*. Undici anni più tardi il capitano Biscoe, marinaio inglese, passando per la stessa regione ad oriente, un po' a nord dal limite del ghiaccio, scoprì, com' egli credette, una serie di isole in faccia ad un' estesa terra ch' egli chiamò *terra di Graham*. All' isola più grande diè il nome di *Adelaide*, l'intero gruppo chiamò *Isole Biscoe*. L'esistenza però di queste isole è dubbia, perchè la *Belgica* percorse la regione ove sono registrate, e non le incontrò.

Nel 1839 il luogotenente Walker, comandante la goletta *Flying Fish*, di New York, che faceva parte di una spedizione d'esplorazione sotto gli ordini dell'ammiraglio Wilkes, s'inoltrò fra i ghiacci e si spinse in una baja al 70° parallelo di latitudine meridionale. Walker vide una barriera, e un'apparenza di terra. Ma la terra non esiste, poichè noi passammo oltre la macchia e trovammo un mare di circa 1000 piedi di profondità.

La nostra conoscenza colle masse meridionali della ghiaccia, data dal 13 febbraio 1898, e finisce colla nostra fuga il 14 marzo 1899. La incontrammo all'estremità più orientale della terra di Graham, prima di transitare il circolo polare. Era rotta in piccoli pezzi, mista a diversi frammenti, ed accompagnati da innumerevoli montagne di ghiaccio. Mentre cercavamo raggiungere la costa, che ci era in vista, viaggiavamo per numerose correnti di piccoli frammenti di ghiaccio; un'onda ingrossata li cumulò in guisa che rimanemmo bloccati senza speranza per la notte del 13. Ad oriente c'erano gli alti e sconfinati ghiacciai della terra di Graham. La regione era visibile solo per brevi spazi ed in piccola parte, perchè una fitta nebbia la copriva costantemente, lasciando appena un pertugio qua e là. All' ovest il cielo era perfettamente limpido, ma oscura e brumosa zona vicino all'orizzonte indicava i confini del viaggio e più oltre l' aperto ed esteso mare. Per dimensione e tipo erano affatto simili a quelli del Mare Artico ».

Qui giova avvertire che il D.r Cook, di cui riportiamo le impressioni, non è un novizio di esplorazioni polari. Già nel 1891-92 aveva preso parte alla prima spedizione Peary al nord della Groenlandia; di nuovo l'anno seguente fece un giro sulla costa occidentale della Groenlandia e ancora partecipò alla spedizione della *Miranda* nel 1894.

« L'intera massa colle montagne di ghiaccio, il mare in uno colla nave cominciarono a muoversi, spinti dalla gigantesca forza del Pacifico Meridionale e per qualche tempo sembrò che fossimo portati dal ghiaccio galleggiante contro una delle innumerevoli isolette; ma un cambiamento nella direzione del vento nel susseguente mattino, divise in modo il ghiaccio che potemmo aprirci una via nel mare verso occidente ».

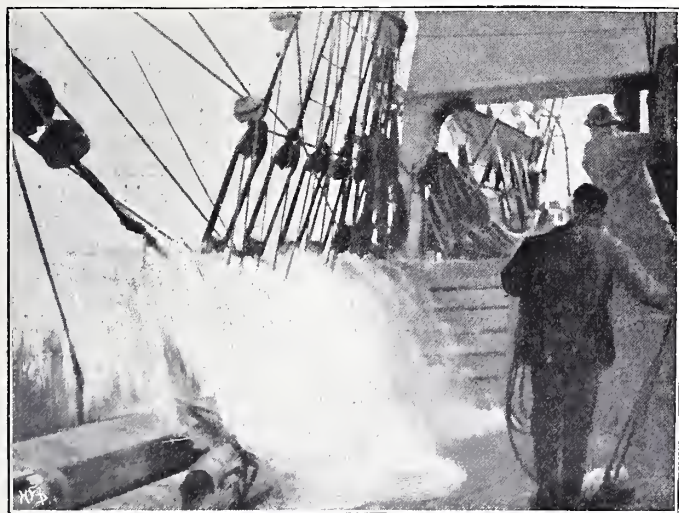
La stagione per una campagna nel remoto Sud era passata, ma il signor de Gerlache ideò fra sè stesso di fare il maggior sforzo possibile per raggiungere il principale masso di ghiaccio e penetrare

SPEDIZIONE BORCHGREVINK — HANSEN PRONTO PER L'AZIONE

nel più lontano Sud. Però l'intero stato maggiore scientifico si oppose, giudicando la stagione troppo inoltrata. Nessuna opposizione venne fatta quando la *Belgica* fu guidata verso il mezzogiorno. Essa era stretta fra i ghiacci, e ne sortiva in tempo, facendo un nuovo sforzo verso il lontano occidente. Al 28 di febbraio s'adoprarono che il bastimento come poteva meglio scavalcasse i ghiacci, in mezzo ad una urlante tempesta, che l'autore così descrive:

SPEDIZIONE BORCHGREVINK — CACCIA AL VITELLO MARINO.

NOTTE E BURRASCA TRA I GHIACCI.

« Nulla posso immaginare di più spaventoso, scrive il D.r Cook, di una tempesta tra i ghiacci polari. E' pressochè sempre una fredda, trista ed oscura regione, molto umida e con nebbie costanti. Il tempo sereno è una rara eccezione; burrasche con pioggia, ghiaccio e neve sono le condizioni normali del tempo, durante l'anno intero.

Per tutto il giorno 28 non fummo capaci di vedere un barlume di sole, ed in conseguenza rimanemmo sempre in dubbio della nostra posizione. V'era qualcosa nel mare e nel cielo, che pronosticava una notte d' insoliti spaventi. Il vento soffiava dall'est, e con lui venivano alternate raffiche impetuose di pioggia, ghiaccio e neve, durate diverse ore, e che prima di notte portarono sul mare un triste accompagnamento di montagne galleggianti sullo sfondo nero dell' orizzonte. Il cielo al nord ed all'est era fumoso ed ondeggiante, come se numerosi enormi fuochi mandassero sbuffi di vapore, mentre a ovest il cielo aveva una estesa fascia perlacea, riflesso del ghiaccio sopra il nostro orizzonte e sopra le particelle di vapore acqueo sospese nell' aria. Quando calò la notte fu necessario scegliere fra la nerezza del nord, e la più gaia ma meno ospitale bianchezza del sud. Con montagne di ghiaccio da ogni lato sul nostro corso, che si rizzavano improvvisamente dalla densa nerezza, come fossero cadute dal cielo, non era saggio nè prudente cambiare rotta, nè restare nella nostra posizione. Impedire di essere soprafatti dal ghiaccio, e liberarci noi stessi interamente dalla sua compagnia, era quel che dovevamo tentare, per cui, decisi a sottrarci alla furia crescente della tempesta, spingemmo la nave a sud, che prestamente entrò nel mare galleggiante. Ma lo strepito e le commozioni per tutto il tempo che si navigò sulle creste di enormi cavalloni, furono terribili. Il vento soffiava fra i cordami con tremendi sibili, gli alberi tremanti si curvavano colla regolarità d'un orologio a pendolo, l' intero bastimento era coperto d'un lenzuolo di ghiaccio, e l'occhio spaziava sulla bianca coperta del bastimento, e sul mare che pel ghiaccio era brillante e limpido come un cielo invernale, formando uno strano contrasto colla densa nerezza del cielo che gli stava sopra, spettacolo per noi indimenticabile. Qua e là scintillavano luminosi pezzi di ghiaccio che sparivano nell'oscurità con metodica corsa, e si perdevano presto nelle tenebre circostanti. Codesti frammenti crescevano di numero, quanto più avanzavamo verso il polo, ma la *Belgica* superavali o gettavali bravamente da parte come una scopa rimuove la polvere. Ma venne un momento, in cui le montagne di ghiaccio erano sì strettamente raggruppate, che l'avanzare sembrava impossibile.

SPEDIZIONE BORCHGREVINK — COLPO DI MARE.

Circa la metà dei nostri era maledettamente molestata contemporaneamente dal mal di mare; cercavamo tuttavia di rimanere allegri, ma nulla di più disperato di quella notte oscura, mentre la *Belgica* si avanzava fra i massi di ghiaccio, tra un rumore molesto e che intontiva. Ogni onda che veniva a infrangersi contro la nave portava seco tonnellate di ghiaccio che ne urtavano i fianchi con uno strepito indescrivibile. Il vento furiosamente sibilava passando, ed era tanto forte che dovevamo avvinghiarci alle sponde per non essere capovolti in mare. La buona e vecchia nave mandava continui lamenti sotto i continui colpi di quelle masse ghiacciate; era vano lo sforzo di farci capire parlando, perchè il rumore della tempesta, lo scricchiolare della nave, il rombo dei forti colpi di ghiaccio rendevano ogni voce impotente. Coi nostri stomachi insoddisfatti, colle nostre menti che avevano raggiunto un alto grado di febbrile eccitazione, colla prospettiva di urtare ad ogni istante in una montagna di ghiaccio, che ci colasse a fondo, eravamo in una condizione d'animo depressa: il nostro ardimento sarebbe adunque riuscito a nulla? Quando fummo perfettamente circondati da serrate masse di ghiaccio, il mare fortunatamente si rabbonì e la nave che aveva tanto lavorato rimase scoperta tutta la notte. Al mattino il vento prese la direzione di nord-est, ed il ghiaccio separandosi lasciò luogo a grandi corsi d'acqua. Questi canali offrivano una tentatrice via maestra verso il polo e De Gerlache non tardò molto a decidersi; col vento favorevole in poppa, ci spingemmo verso sud.

Dopo due giorni scoprimmo ch'eravamo passati attraverso quasi a 90 miglia di ghiaccio, dovemmo però persuaderci che ogni ulteriore avanzare era impossibile. Il ghiaccio era troppo serrato, e non era più possibile il romperlo o spingerlo da lato. Eravamo così strettamente accerchiati che ogni movimento in qualunque direzione non era fattibile. Al sud erano diversi laghi visibili dall'alto, ed al nord-ovest si stendevano spazi d'acqua libera, ma dopo replicati sforzi, ci trovammo incapaci di raggiungerli. Il quattro marzo fummo costretti di constatare la impossibilità di proseguire. La nostra posizione era di 71° 22' di latitudine, e di 84° 55' di longitudine, circa 300 miglia a sghembo dal circolo polare, e circa 1,100 miglia dal polo geografico. La terra più vicina era l'ancora sconosciuta isola Alessandro circa a trecento miglia verso est.

SPEDIZIONE BORCHGREVINK — LA «CROCE DEL SUD» NELLA BAJA ROBERTSON — FEBBRAJO 1899.

La *Belgica* rimase forzatamente bloccata in un mare fluttuante di ghiaccio senza nessuna terra nè capanna all'orizzonte per guidarla nei suoi movimenti; le enormi montagne di ghiaccio, benchè apparentemente fossero immovibili, navigavano esse pure e colla stessa apparente facilità. La posizione astronomica ottenuta dal sole e dalle stelle, indicò che avanzavamo da 5 a 40 miglia al giorno.

« Tutto era tranquillo, l'intero orizzonte camminava con noi; facevamo parte di uno sconfinato mare gelato » scrive il nostro autore. La nave col suo carico d'uomini, fu costretta a rimanere in quel mare gelato per quasi tredici mesi!

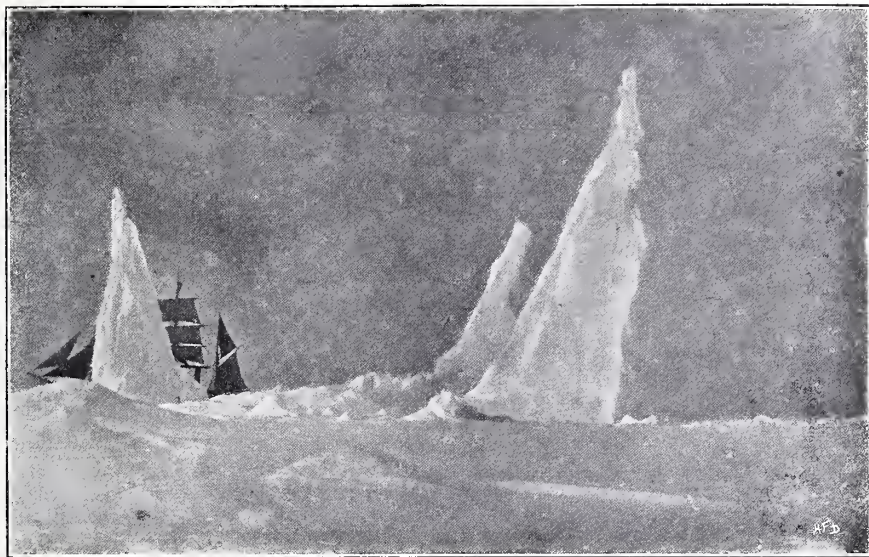
Avevano percorso 2000 miglia. Tennero una rotta a zig-zag, ma generalmente ad ovest; non

conoscendo mai la loro destinazione; li confortava l'idea di essere « gli unici esseri umani che si trovassero in quell'estrema regione circumpolare, all'estremità del mondo. » Rassegnati alla loro dura sorte, cercarono di uniformarvisi alla meglio. Essere bloccati nel ghiaccio è, dopo tutto, la fortuna che devono aspettarsi gli esploratori.

LA VITA TRA I GHIACCI.

☞ Il nostro autore abbonda di particolari intorno a quei mesi di forzosa fermata.

Forse non siamo sulla via del Polo sud — era la nostra domanda d'ogni giorno.

Fu posto un tetto sulla coperta nel mezzo della nave e sotto vi si pose un'incudine col fornello pel fuoco, ad uso degli ingegneri che facevano i necessari utensili in ferro. Le cabine furono riaccomodate in modo da poter offrire la più grande e possibile somma di calore, di luce e riparo dall'umidità. Un palco fu posto sopra la stanza delle macchine e sopra di esso una piccola stufa per riscaldare le cabine degli ufficiali. Doppie porte e doppie finestre furono fatte dapertutto, e furono

SPEDIZIONE BORCHGREVINK — ICEBERGS ANTARTICI.

Il termometro si abbassò a 10° sotto zero, poi a 20° ed infine a 30° e per ultimo a 45°. Si distraevano nel dare la caccia ai pinguini.

« Ogni cosa che riguardasse la nuova vita, e lo strano bianco mondo che ne circondava era per noi affascinante. Il tempo in marzo e aprile fu generalmente sereno, e sempre freddissimo, mentre non lo è sempre durante la maggior parte dell'anno. I massi di ghiaccio accumulati a gruppi ed uniti formavano grandi campi. L'intera superficie di una sconfinata estensione apparentemente immobile, ma però sempre moventesi, era piena di attrattiva per noi. Il sole presentava una faccia curiosa al suo levarsi; anche la luna aveva una faccia contorta quando sortiva dalla gelata nebbia; le stelle brillavano nell'azzurro firmamento simili a gemme scintillanti. In quella stagione l'Aurora Australe spiegava con maggior forza la sua cara gloria sotto i cieli meridionali. Eravamo giunti rapidamente al sud, da un mare sconosciuto ad un altro ancor più ignoto.

chiuse tutte le possibili aperture per le quali potesse fuggire il caldo. Esteriormente i fianchi della nave erano arginati con blocchi di neve, i ponti coperti costantemente colla neve cadente e sopra tutto ciò il vento che soffiava facendo un netto e perfetto terrapieno. La nostra casa Antartica dunque era sotto un enorme banco di neve e sopra un campo di ghiaccio spinta dal vento sullo sconosciuto oceano polare.

Girando dattorno al posto ove eravamo, ci pareva sempre possibile di trovare un pezzo di terra, una roccia, od alcunchè di nuovo sul nostro orizzonte, ma ciò non avvenne mai! Non vedemmo nessuna terra durante l'intero forzato soggiorno. Apparenze di terra furono segnalate per alcuni giorni, ma fummo sempre delusi: erano nubi illuminate.

Vicino alla nave e intorno alla casa esterna, la neve s'era ammucchiata in grandi banchi, punteggiata da oscure macchie, rappresentanti slitte, stivali da neve ed altri oggetti.

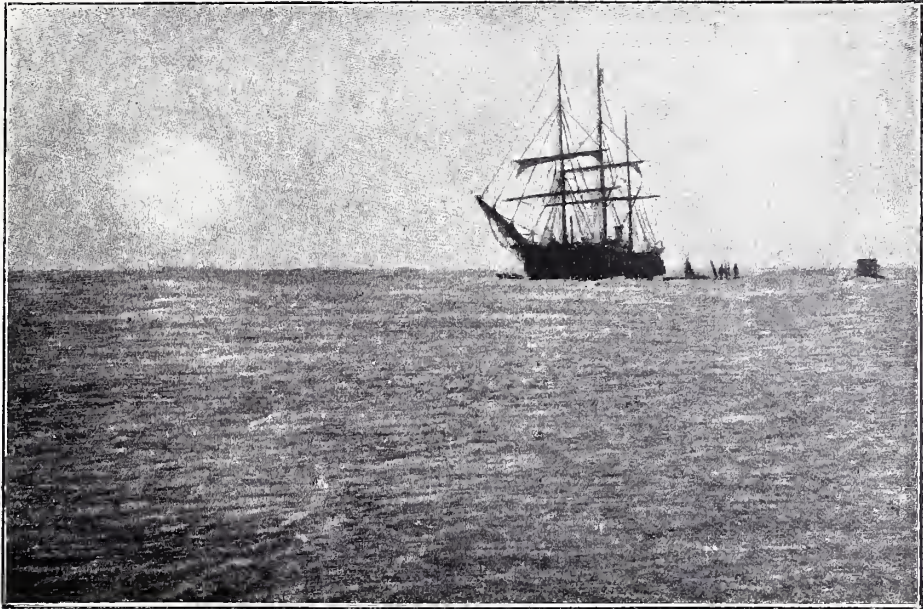
Noi uscivamo dalla nostra casa da un piccolo foro, unica nostra uscita; uno stretto sentiero si stendeva da essa per circa cento metri ad un buco circolare nel ghiaccio. Su di esso noi avevamo eretto un tripode sul quale sospendevamo gli istrumenti per esaminare, pescare e misurare la temperatura dell'acqua del mare a diverse profondità. A mezza strada circa fra questo e la nave innalzammo un palco foggiato a cappello per le osservazioni nautiche. A quasi cento metri dalla poppa della nave il sig. Danco eresse un palco per le osservazioni magnetiche, ed a poca distanza su un hummock conveniente furono collocati gli strumenti meteorologici.

MILLE E SETTECENTO ORE DI NOTTE.

Il sole tramontò il 16 maggio, restando assente dall'orizzonte per mille e settecento lunghe ore, cambiando la fredda bianchezza di tutto quanto ne circondava in una più fredda oscurità. Per più d'un mese non avevamo quasi visto il sole netto perchè le tempeste continue rendevano il cielo costantemente coperto da gelato e nebbioso vapore. Il lucente e quasi costante crepuscolo che rallegrava i nostri cuori al primo giungere in quei paraggi, si cambiò presto in una bigia e plumbea oscurità che generava nell'animo una mestizia disperata, sollevata solo a mezzodì da un debole vapore giallognolo su quel cielo nordico.

SPEDIZIONE BORCHGREVINK — LE CAPANNE SULLA SPIAGGIA, AL CAPO ADARE.

A circa duecento metri dalla ristretta porta, era stata posta una piccola casetta per constatare l'elettricità dell'Aurora Australe. Si fecero vari sforzi per aprire un sentiero a ciascuno di questi punti, ma era fatica sprecata; la quantità di neve che cadeva continuamente era tanto enorme, che seppelliva ogni sentiero ed ogni irregolarità in vicinanza della nave. Non era possibile in alcun modo uscire dalla nave senza le scarpe da neve di qualunque specie. Passammo lunghe giornate sulle vicine montagne di ghiaccio, alcune volte ebbimo ad incontrare serie ostruzioni che ci bloccavano completamente, e non avendo trasportati gli alimenti, si rimaneva là per ore colla prospettiva di morirvi di fame o assiderati.

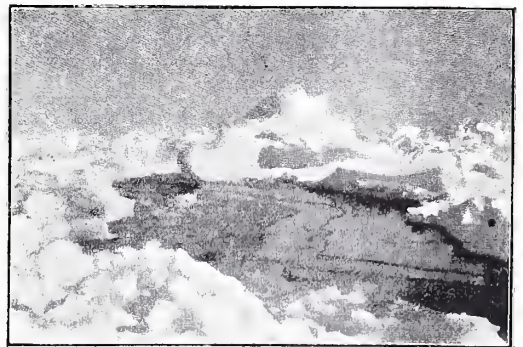
Nulla di più scoraggiante, di più doloroso per l'orgoglio umano, di questa ininterrotta oscurità della lunga notte polare. Nella regione Artica essa ha qualche cosa di meno opprimente. Là il bianco esploratore, ha l'Esquimese, che lo assiste, lo istruisce, lo diverte; il tempo è limpido e freddo, e nelle regioni verso la Groenlandia, ove io sono stato, vi è terra, vera e solida terra, e non sola superficie galleggiante come quella che ne circondava. Quando si è su terreno ben fermo, è sempre possibile prolungare la permanenza, ma che dovevamo fare su d'un mobile mare di ghiaccio? Il giorno successivo alla totale scomparsa del sole, il vento

SPEDIZIONE DE GERLACHE — IL SOLE DI MEZZANOTTE — NATALE 1898.

soffiò dal sud, la temperatura abbassò a 12 gradi sotto zero e come accade sempre quando il vento viene da sud, il tempo sembrò promettere di rischiararsi, a mezzodì apparve una spera di sole al nord; era una faccia di sole contorta, alzatasi sull'orizzonte per un rinfrangimento della densa atmosfera carica di ghiaccio, chiusa dalla linea del mare; e benchè fosse solo una spera di sole, ci procurò un indescrivibile piacere.

Il giorno 18, durante le poche ore del crepuscolo, facemmo un' escursione alla vicina montagna di ghiaccio per osservare gli ultimi bagliori del giorno morente. Era una penosa gita; ricorderò sempre la singolare impressione che in me produsse.

Quasi tutti i compagni erano là riuniti in gruppi di tre o quattro, discutendo sulla prospettiva di sì lunga notte invernale, e sulla breve gloria della scena che ci stava davanti. Una cosa però più triste che il sole fuggente era la malattia del nostro compagno luogotenente Danco, che era commentata da tutti noi, malattia che lo teneva confinato sulla nave. Sapevamo allora che egli non avrebbe più riveduto il levar del sole e sentivamo che altri forse potevano seguirlo. Chi sarebbe riuscito a salutare il nuovo sole nascente?

Mi rammento perfettamente che i miei compagni d'escursione erano De Gerlache e Amundsen. Lentamente e pigramente pattinavamo sulla rozza super-

SPEDIZIONE DE GERLACHE — FORME DI GHIACCIA.

SPEDIZIONE DE GERLACHE — IL DISGELO.

ficie della neve verso settentrione. Non andavamo mai lontani se prima non avevamo ben esaminato il ghiaccio, che non avesse fessure o lunghi condotti non ci tagliassero la ritirata.

Le innumerevoli montagne in miniatura, o hummock, che coprivano i bianchi campi, avevano le loro pareti illuminate a nord da una pallida luce giallastra, e la parete sud ombreggiata da un mesto azzurro. Ciò dava alla pianura triste ed uniforme un po' di luce e di vita. Lungo le fredde sponde stavano i pinguini e qualche rara foca e nell'acqua le balene facevano sentire i loro soffi poderosi.

La distesa del ghiaccio collo strano scherzo della luce riflessa, le molli ombre, la piccola macchia di vita umana e selvaggia, la nostra buona nave barricata sotto le nevi, doveva essere uno spettacolo interessante, ma noi c'interessavamo solo al firmamento ed alla parte settentrionale di esso. Qualche minuto prima di mezzodì la zona al nord tinta di giallo pallido, brillò d'un colore aranciato e proprio a mezzodì e mezzo la forma del sole discese sul ghiaccio. Era un semicerchio d'oro goffo e contorto, senza calore, senza raggi e molto triste. Sparve in pochi minuti lasciando nessun colore, nè nulla di gaio da rammentare durante i settantuno lunghi giorni d'oscurità che dovevano seguire.

Ritornammo alla nave e durante la sera ci occupammo a stabilire le nostre occupazioni invernali.

Ognuno di noi aveva progettato un lavoro di qualche importanza da completarsi prima del ritorno del nuovo sole.

Facemmo pure il progetto di alcune occupazioni industriose, ma concludemmo poco.

Quanto più crescevano le tenebre, e tanto più diminuiva la nostra energia; divenimmo indifferenti, e trovammo difficile il concretare i nostri sforzi su qualsiasi piano d'azione. Il lavoro ideato fu in parte compiuto, ma fu fatto dopo il ritorno del sole. Il giro regolare del nostro lavoro era estremamente noioso, non perchè fosse difficile ad eseguirsi, o richiedesse grandi forze fisiche, ma perchè era monotono. Per giorni, settimane e mesi ci levammo alla stessa ora, mangiammo le stesse cose, parlammo sugli stessi soggetti, facemmo l'identico lavoro, e contemplammo la stessa ininterrotta distesa di ghiaccio. Eravamo sotto la malìa della nera notte Antartica, e simile ad essa eravamo freddi, mesti ed inattivi.

IL D.R FEDERICO A. COOK, NEL SUO COSTUME ANTARTICO.

Eccovi l'orario d'un giorno pieno di vita passato

LUOGOTENENTE ADRIANO DE GERLACHE, COMANDANTE DELLA SPEDIZIONE ANTARTICA DELLA «BELGICA» ALLA FINE DELL'INVERNO ANTARTICO.

(Da una fotografia fatta dal Dr. Cook subito dopo la lunga notte).

IL DR. COOK QUALE APPARIVA ALLA FINE DELL'INVERNO ANTARTICO.

(Da una fotografia fatta dal Capitano Lecointe sulla «Belgica» dopo la lunga notte).

sulla *Belgica:* Levata alle ore 7,30; caffè alle 8; dalle 9 alle 10 esercizii all'aria aperta; dalle 10 alle 12 lavoro scientifico, cioè meteorologia e magnetismo per gli ufficiali, pei marinai il trasporto della neve, fonderla in acqua, riempire le botti o borse, fare le riparazioni alla nave, costrurre nuove abitazioni, fare nuovi strumenti, ed ogni cosa che appartiene al regolare lavoro della spedizione; dalle 12 alle 2 pranzo e ricreazione; dalle 2 alle 4 lavoro d'ufficio; dalle 4 alle 4,30 caffè; dalle 4,30 alle 6 lavoro d'ufficio (il lavoro regolare fu sospeso durante quel periodo per gran parte della notte); dalle 6 alle 7 cena; dalle 7 alle 10 giuoco alle carte, musica, aggiustature, e, nelle notti rischiarate dalla luna, escursioni. Alle 10 andavamo a letto.

Fino a quell'epoca la nostra salute era stata ab-

SPEDIZIONE DE GERLACHE — FORME DI GHIACCI AVANTI LA BANCHISE.

bastanza buona, se ne togli qualche leggero attacco di reumatismi o di nevralgia, nessuna grave malattia ci aveva colpiti.

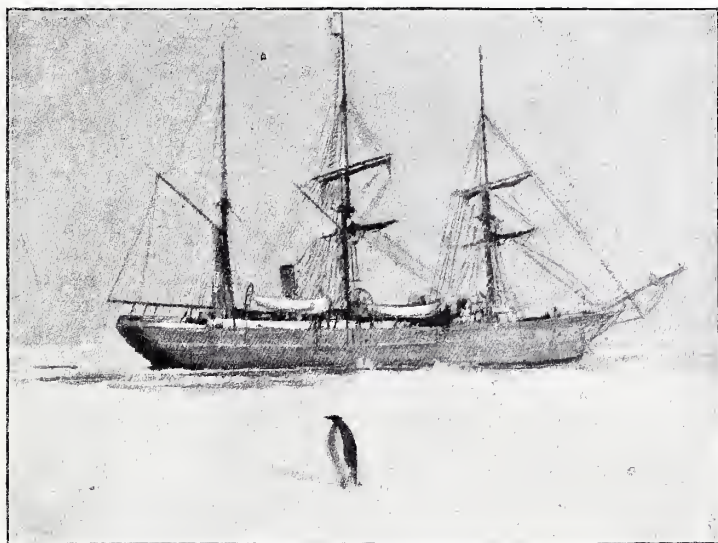
Mangiavamo però poco, ed eravamo completamente disgustati del solito cibo; provammo la carne del pinguino, ma la maggioranza dichiarò che sentiva troppo di pesce. È possibile sopportare per sette od otto mesi la vita nutrendosi sempre degli stessi cibi? Dopo tale periodo il sistema umano si rifiuta a utilizzare gli elementi di nutrizione contenuti nelle scattole.

Lo stomaco protesta contro tali cibi anche per poco tempo; costretto a continuare, rifiuta semplicemente di esercitare le proprie funzioni.

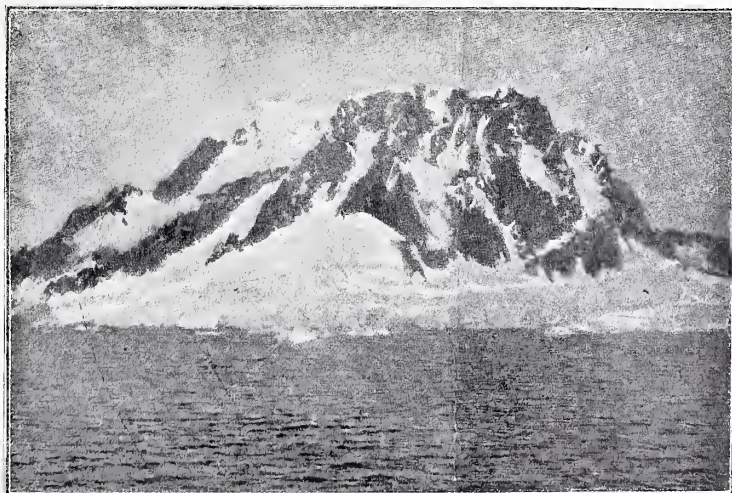
I cibi che conservano le naturali apparenze, sono per solito, massime se cucinati un po' discretamente, molto più graditi al palato. E ciò si verifica in particolar modo nei cibi che contengono fibre dure, come prosciutto, lardo e carne di bue, come pure nei frutti che hanno conservato il loro sugo, nei vegetali come piselli, frumento, pomidoro. Sfortunatamente queste specie di cibi erano una piccola parte della nostra provvista. Ci eravamo caricati delle credute più fini delicatezze delle fabbriche Belghe, Francesi, Norvegesi. Le avevamo laboriosamente mescolate in modo da renderle piccanti, sminuzzate sotto variati nomi, in diverse forme, ma tutti sentivamo la deficienza d'una dieta omogenea, e lo stomaco chiedeva cibi naturali e sostanziosi.

SPEDIZIONE DE GERLACHE
ITINERARIO DELLA «BELGICA».

Divenimmo pallidi con fondo verdastro; e i nostri orari erano press'a poco soppressi, rifiutandosi lo stomaco al cibo.

Più pericolosi di tutto erano i sintomi cardiaci e cerebrali. Il cuore agiva come se avesse perduto la

SPEDIZIONE DE GERLACHE — LA « BELGICA » SPINTA VERSO IL POLO.

sua ordinaria influenza. La sua azione era debole, irregolare, i suoi battiti aumentati, finchè apparvero altri sintomi pericolosi, i sintomi cerebrali non erano tanto seri, ma un marinaio fu affetto da pazzia, e ricuperò poi la ragione col ritorno del sole. Oh il sole è dunque elemento essenziale di vita anche per l'uomo!

Il primo a sentire seriamente gli effetti dell'anemia polare, fu il caro amico e luogotenente Danco. Al tramontar del sole ebbe principio la sua fine. Nei brevi giorni che passammo durante i pochi momenti di crepuscolo, Danco lamentava la brevità del suo respiro. Avevamo tutti, è vero, qualche difficoltà di respirazione durante i più piccoli esercizi, ma Danco rimaneva quasi sempre tranquillo e respirava a stento. Si sottomise perciò ad una cura in maggio, ma non ostante ogni sforzo, egli s'aggravò rapidamente e morì il 15 giugno. La sua morte ed il suo funerale sono scene troppo dolorose e tristi per la mia penna; il mio inchiostro non è abbastanza nero per dipingerle.

SPEDIZIONE DE GERLACHE — UN PARTE DELLA TERRA DI GRAHAM.

SPEDIZIONE DE GERLACHE — LEOPARDI MARINI.

fredda è di gran lunga più piacevole in quelle lontane regioni.

Il ghiaccio ormai separato lasciava scoperti larghi canali d'acqua. Foche e pinguini comparivano dalle nuove fessure, ed il prenderli per uso di cibo, era uno degli sport di quel tempo.

La scena attorno alla nave era oramai piena d'animazione, gruppi d'uomini esaminando, altri misurando la profondità del mare, ed altri ancora rimettendo in sesto la nave per ulteriori campagne. Erano proseguite le regolari osservazioni con diligenza e vigore insoliti; agendo ognuno sotto il nuovo stimolo del sole, lavorava con meravigliosa volontà ed energia!

In novembre e dicembre avvenne un rimar-

SPEDIZIONE DE GERLACHE — UNA FAMIGLIA DI PINGUINI.

LA LIBERAZIONE.

Quando finalmente riapparve il sole, s'incominciò una vita nuova. Al suo apparire sull'orizzonte, per rinfrangimento prima della sua apparizione, avemmo per tre settimane il cielo così limpido a mezzogiorno che non avevamo potuto comprendere quando il sole sarebbe apparso, e avevamo aspettato la sua venuta ogni giorno. Il giorno 23 e 24 di luglio una goffa palla di fuoco roteava lungo gli hummocks di ghiaccio verso il cielo, ma il vero sole non apparve alla vista che il giorno 25. La sua faccia era pallida, la sua luce debole, ed il suo colore impercettibile; pareva debole e malaticcio, ma in noi rinnovò le fonti della gioia. Il 16 novembre scomparve ogni oscurità e cominciò il lungo giorno polare. I primi tempi di questo periodo furono i più freddi dell'anno, oscillando la temperatura fra i trenta e quaranta gradi sotto zero. Durante la notte dell'otto settembre il termometro segnò gradi 45-5 sotto zero. Ciò prova qual fosse la temperatura minima.

Benchè alcuni siano ritornati con piedi, mani e nasi gelati, tutti convengono che la stagione più

SPEDIZIONE DE GERLACHE
TRACCIE DEI PINGUINI SULLA NEVE.

chevole cambiamento sulla superficie ghiacciata. L' influenza del sole a mezzodì bastava a ridurre il grande ammasso di neve gelata a solo due piedi di spessore. Se fossimo stati liberi avremmo potuto avanzarci giornalmente di qualche miglio in nuove regioni. Avevamo fatto i preparativi per un viaggio estivo di esplorazione nell'altra parte dell'Arcipelago delle Palme, poi nel mare Weddell, ma una settimana dopo l'altra, passò la breve stagione e dovemmo abbandonare tale idea e cercare invece in diversi modi di disincagliare noi stessi la nave. Era fissata la fine di novembre per abbandonare quei paraggi, ma novembre e dicembre passarono senza offrirci la più piccola speranza di liberazione. Il pranzo del Natale, ed i vini di Capo d'anno, eccitarono in sommo grado il desiderio di libertà.

SPEDIZIONE DE GERLACHE — MEMBRI DELLA SPEDIZIONE BELGICA FACENDO SCANDAGLI NEL MARE ANTARTICO.

SPEDIZIONE DE GERLACHE — ACCAMPAMENTO SUL GHIACCIO.

SPEDIZIONE DE GERLACHE — SLITTA A VELA.

La nave era bloccata a circa duemila piedi dalla sponda, il ghiaccio fra essa e la riva, aveva lo spessore di cinque piedi nella parte più sottile, ed in altri punti giungeva fino ai venticinque. Come avremmo potuto escirne?

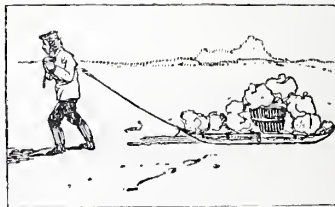
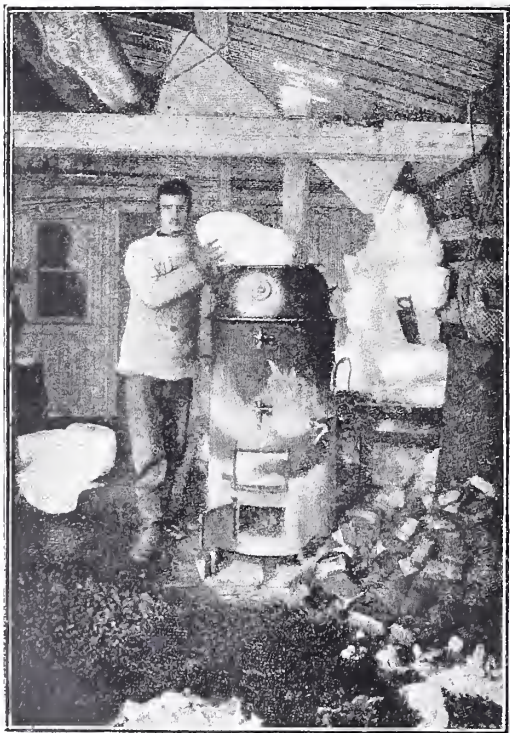
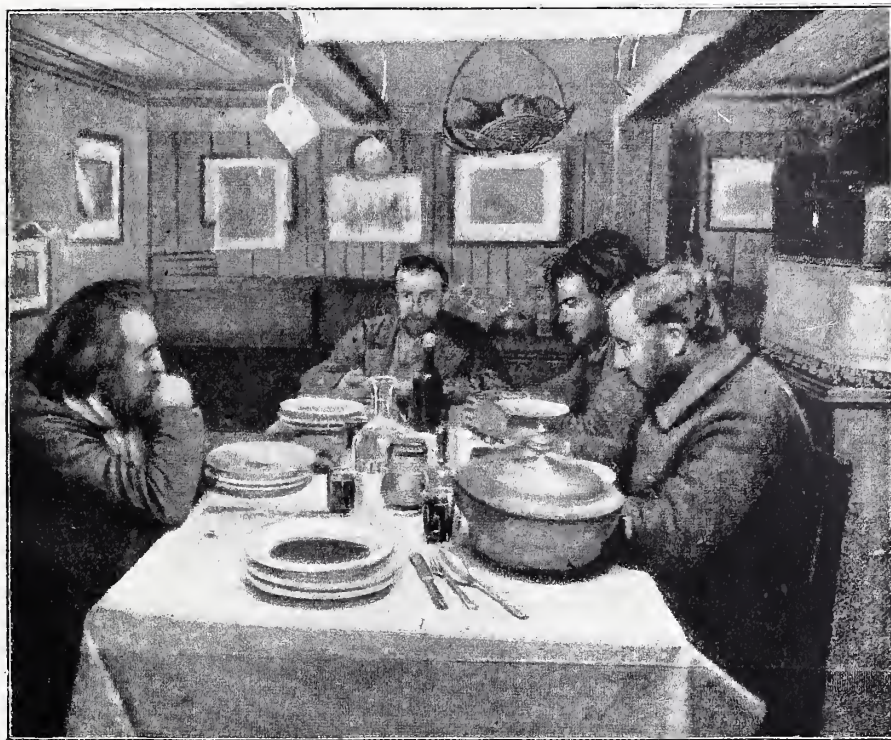
Molti speravano nella tonite, materia esplodente che avevamo in grande abbondanza. Si era detto che la tonite era più potente della dinamite, ma i nostri precedenti esperimenti erano stati totalmente deficienti; colla temperatura bassa avrebbe fatto semplicemente un bel fuoco allegro senza esplodere. Quando la temperatura salì a 5 gradi sotto zero, la materia esplodente salvò la sua riputazione.

Sarebbe esplosa, ma avrebbe fatto dei semplici buchi circolari nel ghiaccio, i quali non

potevano servire a disincagliare la nave. Vedendo quella oscura superficie assorbire una più grande quantità di calore che la uniforme bianca neve, suggerii di tagliare due canali attraverso ad essi sino alla linea d'acqua, ovvero gettare della cenere o qualche altra oscura sostanza e così aumentare la forza del sole e renderli più profondi. In questo modo il ghiaccio sarebbe indebolito, lasciando sperare in una eventuale rottura.

Non potemmo incominciare questi esperimenti che nei primi di gennaio, quando il sole era vicino al tramonto. Uno dei canali era finito, ma la temperatura era sì bassa, che il sole di mezzogiorno non bastava a squagliare il fresco ghiaccio formatosi sotto il debole sole di mezzanotte. Infine suggerii di scavare un canale lungo abbastanza da permettere alla nave di passare nel posto dell'acqua; e a prima vista la cosa pareva impossibile. La distanza era di 2400 piedi e per compiere tale lavoro le nostre forze sommavano, compresi gli ufficiali, a soli 16 uomini. Il canale fu cominciato, non colla speranza che sarebbe stato finito, ma coll'idea di tenere gli uomini occupati abbastanza da impedire il loro avvilimento nella nostra disperata condizione. Appena il progetto fu ventilato, ognuno, dal cuoco al più alto ufficiale, si mise con coraggio al lavoro. A quel tempo eravamo tutti esattamente eguali, lavorando da mane a sera, con asce, con picconi e zappe. Divisi in tre gruppi, lavorando ognuno otto ore di giorno e di notte, impiegammo cinque lunghe settimane. Al quattordici febbraio passammo attraverso il canale, liberi e colla persuasione d'aver acquistata la nostra liberazione a prezzo dei nostri sforzi. La libertà però non durò a lungo. In due giorni avanzammo quaranta miglia verso nord, ma giungemmo ad una barriera di ghiaccio contro la quale nulla valsero tutti i nostri sforzi. Stavamo preparando il nostro quartiere d'inverno per un altro anno di gelo, quando un gentile vento di sud ci spinse lontano dal campo e dalle montagne di ghiaccio, e navigammo prestamente verso il libero Oceano Pacifico. Era il 14 marzo, la stagione non permetteva più lontana esplorazione. Le nostre provvigioni, pressochè consumate, e lo scopo generale della nostra spedizione raggiunto. Ci dirigemmo verso il punto vicino, Punta Arenas. Abbandonammo i ghiacci a 103 gradi di longitudine ovest e 70-45 di latitudine sud. Così ci eravamo spinti da quasi 80 a 103 di longitudine e fra i 70 e 72 di latitudine. In marzo ed aprile ci dirigemmo ad Occidente a 92°—25' gradi di longitudine dove eravamo il 25 aprile.

SPEDIZIONE DE GERLACHE — TESTA DI VITELLO MARINO.

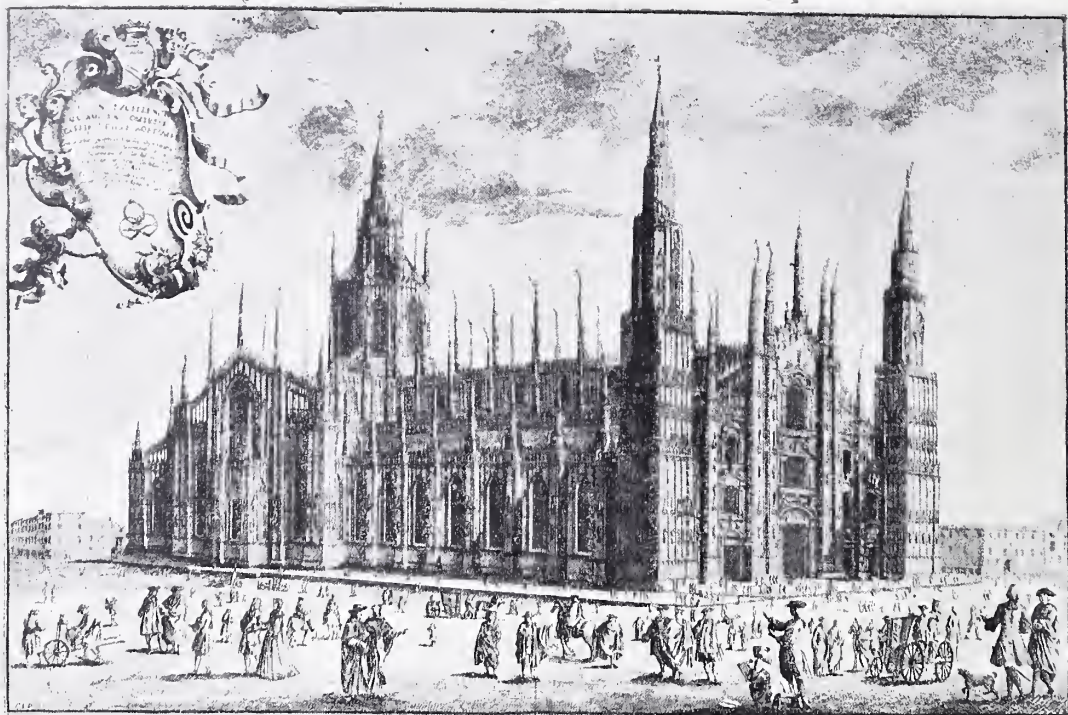
Toccammo il punto sud più lontano il 31 marzo (latitudine 71°—36'—5", longitudine 76°—33'—30"). In nessuna epoca sarebbe stato possibile spingersi più oltre. Gli svariati esperimenti che facemmo, *provano l'esistenza d'un mare, là ove si supponeva fosse la terra.* Con tali osservazioni non riuscimmo a scoprire un banco sottomarino che si potesse pa-

SPEDIZIONE DE GERLACHE — PORTANDO E SCIOGLIENDO LA NEVE, PER SUPPLIRE ALLA MANCANZA D'ACQUA.

SPEDIZIONE DE GERLACHE — PRANZO DI NATALE A BORDO DELLA «BELGICA» IL 25 DICEMBRE 1898.

ragonare al banco della costa di Terranova. Gli eccellenti esperimenti magnetici del Lecointe, indicarono essere il polo magnetico a circa 200 miglia est dalla posizione ora assegnatagli. Le meteorologiche osservazioni fatte ad ogni ora sotto la direzione di Arctowski sono di un gran valore per gli studiosi di questo ramo. L'opera zoologica di Racovitza e le numerose altre osservazioni e studi della vita e fenomeni della regione Antartica hanno pure un gran valore. »

Il signor Cook conclude, colla dovuta modestia, che il lavoro di questa spedizione Antartica Belga formerà il primo gradino alle future esplorazioni Antartiche.

A. G.

SPEDIZIONE DE GERLACHE — TAGLIANDO UN CANALE ATTRAVERSO IL GHIACCIO, PER LIBERARE LA « BELGICA ».

DUOMO DI MILANO — VEDUTA PROSPETTICA.
Acquaforte di G. I. Paer — « Si vendono in Milano da Gio. Raisenti e Figli sotto il Coperto de' Figini ».

ARTE RETROSPETTIVA: DEL DUOMO DI MILANO E DELLA SUA FACCIATA.

I.

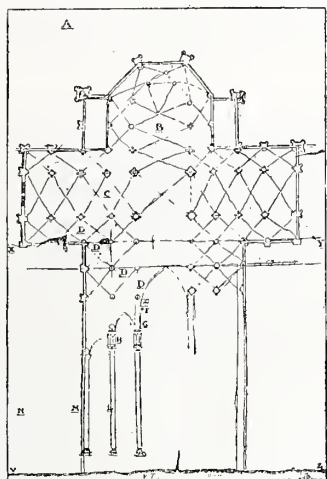
Di tutti i grandi edifici pubblici e religiosi eretti dai comuni e dalle repubbliche italiane nel medio evo, l'attuale palazzo dei Dogi in Venezia e il Duomo di Milano, sono stati incominciati per ultimi ed al momento in cui lo spirito e l'arte del medio evo si andavano dileguando.

A Venezia, la serrata del gran Consiglio trasformava la repubblica popolare in un governo oligarchico, ed in Lombardia, Milano stanca, esausta dalle lotte di parecchi tiranni, dei così detti capitani del popolo, al dominio agitato, disordinato di parecchi preferiva il dominio ordinato di uno solo.

Ma l'eco della indipendenza del comune lombardo, della grandezza ideale della patria, sopravviveva: e, riconquistata la calma, la pace interna, i milanesi intraprendevano appunto alla loro volta il tempio della loro fede e della loro grandezza civile.

Se non che, mentre le altre grandi città avevano iniziato il loro *Duomo* in tempi in cui le condizioni politiche ed artistiche, pur svolgendosi, si mantenevano assai a lungo quasi identiche, tanto che le difficili e lente costruzioni potevano essere condotte a compimento; Milano si accingeva all'impresa soltanto intorno al 1386, al momento in cui le condizioni civili ed artistiche stavano per modificarsi recisamente, e, di più, volendo che l'edificio vastissimo sorgesse ove stava ancora la vecchia chiesa maggiore sconquassata e pericolante, nel tracciar la pianta le comprendeva tutt'attorno un'area ingombra di chiese, di oratori, di edifici pubblici e privati.

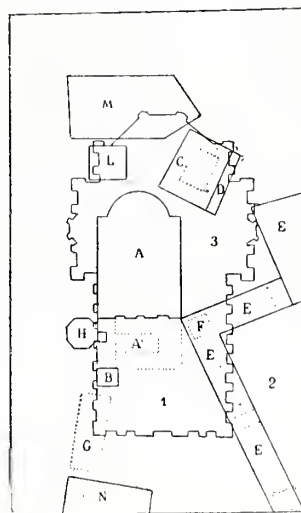
Era stato il popolo a decidere la vasta e grande impresa, fu il popolo che ne diede i mezzi.

Esso conservava ancora i santi entusiasmi, lo

PIANTA DEL DUOMO
DA ANTICO DISEGNO DELL'ARCHITETTO DE VINCENTI.

slancio generoso; spontaneo era l'obolo giornaliero dell'artigiano come del facoltoso versato nelle numerose cassette esposte in molti luoghi della città, alle porte delle chiese, nei ritrovi pubblici, nel Broletto, negli ospizi od alberghi pii, alle porte della città, ed alle pusterle. Nella chiesa di S. M. Maggiore stessa, che rimaneva ritta come Dio voleva, che poco per volta doveva esser avviluppata dal nuovo tempio, stavan cassette sulle quali erano esposte imagini sacre e qui affluivano ancor maggiormente le oblazioni. I mercanti donavano merce d'ogni genere e così le donnette portavano sull'altare vesti, oggetti, quelle più abbienti persino monili e i deputati facevan vendere tutto a profitto della fabbrica. E chi nulla aveva da dare, veniva a lavorar *pro nihilo*, a scavare e trasportar terra, pietre e mattoni.

L'esempio dal basso saliva in alto; i notai ricordavano ai testatori la fabbrica della chiesa maggiore e non tardavano a venire, tanto i modesti lasciti, quanto le cospicue donazioni ed eredità. Accrescevano i mezzi, accresceva l'emulazione ed il Duca Gian Galeazzo alla sua volta concorreva largheggiando in concessioni, in esenzioni da tasse e balzelli e dando libera facoltà di estrarre marmi dalle cave della Gandoglia, sui quali poi rinunciava ad ogni diritto di regalìa. Emetteva rescritti, promulgava ordinazioni che ora raccomandavano le oblazioni, ora le imponevano senz'altro; facilitando così il progredir della fabbrica e costituendo a favore della medesima veri privilegi. Mentre d'un lato ordinava che, ogni domenica, i cittadini di una delle porte di Milano per turno facessero un'oblazione e queste si compivano con gran divozione da ricchi e poveri, d'altro lato scriveva al pontefice, a papa Bonifacio IX, lo avvertiva che in Milano si erigeva un tempio alla Beata Vergine, *lavoro amplissimo ed immenso* e implorava da S. S. che concedesse le indulgenze del Giubileo. Il papa acconsentì e fece di più: metà delle oblazioni date dai fedeli di Lombardia pel giubileo, andarono a vantaggio della fabbrica del Duomo.

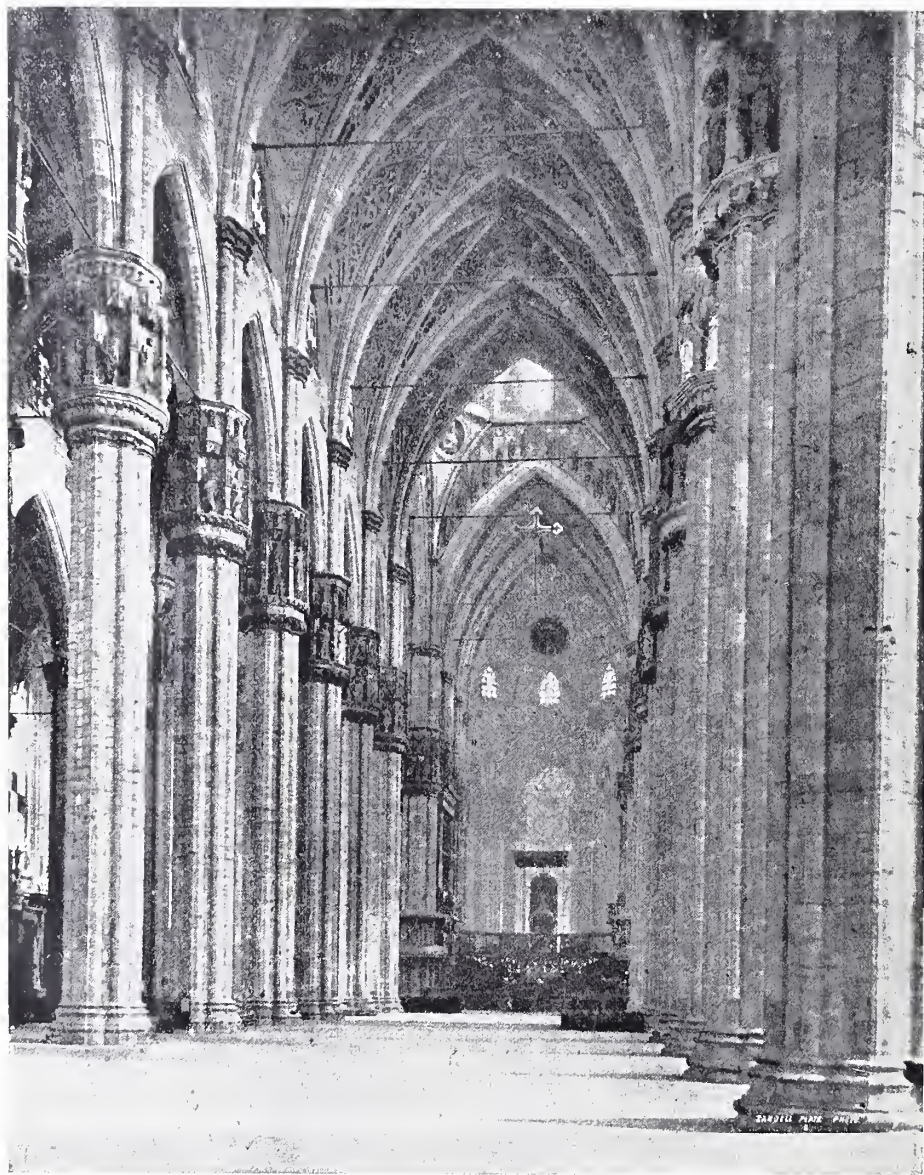
L'amministrazione di tutte queste risorse (risorse ingenti perchè la Lombardia era in piena prosperità) e la direzione stessa dell'andamento della costruzione rimasero pure agli stessi cittadini. Pur perdendo la loro autonomia politica, essi avevano conservata ancora l'apparenza della sovranità popolare di reggimento, col gran Consiglio coi dodici di provvisione attendevano ancora direttamente alle cose dell'edilizia, tanto più pel Duomo che veniva eretto coi loro denari.

Ai dodici di provvisione, presieduti dal vicario, furono aggiunti il vicario, gli ordinari della chiesa, parecchi giureconsulti e ciascuno dei sei quartieri

L'AREA DOVE SORSE IL DUOMO.

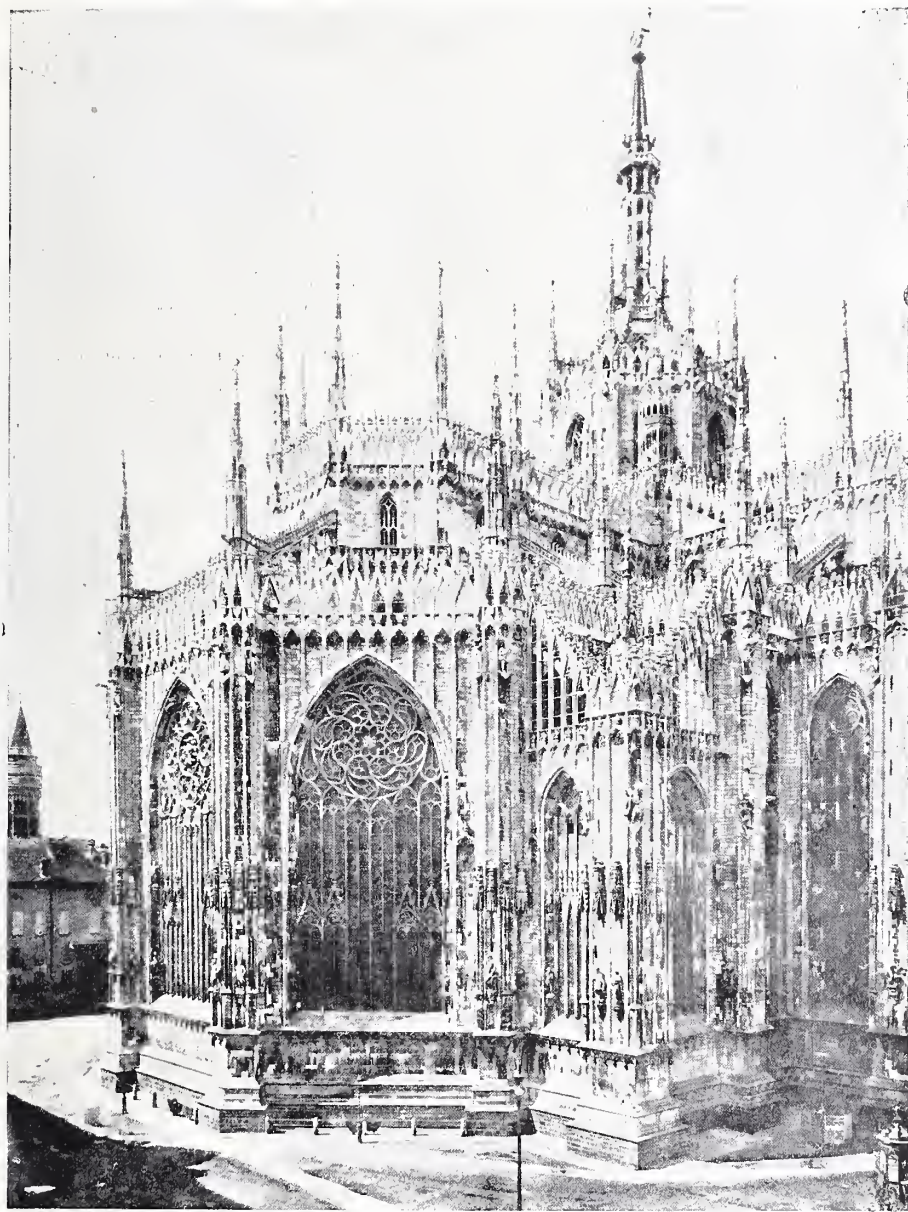
A. Basilica iemale di S. Maria Maggiore. — **A'.** Il suo atrio. — **B.** Il vecchio campanile grande. — **C.** Arcivescovado. — **D.** Il suo atrio. — **E.** Broletto, di poi palazzo di corte. — **F.** La sua torre di angolo. — **G.** Coperto delle bollette. — **H.** Battistero di S. Giovanni ad Fontes. — **L.** San Stefano alle fonti. — **M.** Ordinaria o Canonica di S. Biagio. — **1.** Piazza dell'Arengo. — **2.** Corte del Broletto. — **3.** Giardino-Verzaro picolo. — **N.** Coperto dei Figini.

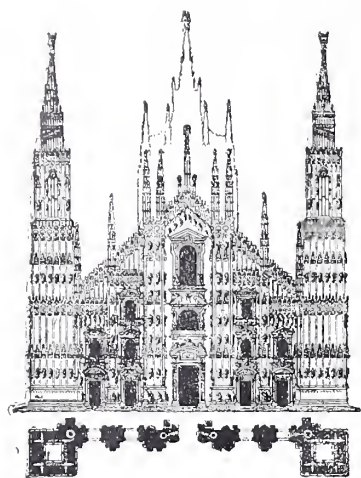
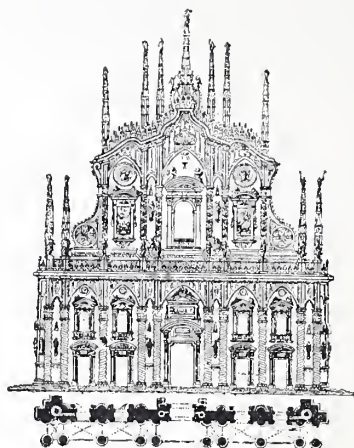
della città scelse, mandò dei deputati, tutti assieme formarono, costituirono l'amministrazione, nella quale il numero di codesti deputati dapprima fu di cinquanta, poi successivamente di cento. Essi ordinarono dei capitoli o regolamenti per l'amministrazione ed il Duca li approvò.

*
* *

In questa condizione di cose, è naturale che i cittadini abbiano cercato fra loro stessi i costruttori, si siano rivolti alla maestranza dei campionesi, la quale aveva eretto numerose ed importanti chiese in Milano, nella Lombardia, in tutta la valle del Po, e mandava ancora architetti e muratori, scultori e scalpellini, tanto oltre gli Apennini, che oltre le Alpi. Mentre le altre maestranze di costruttori eransi quasi tutte dileguate, facendo posto alle personalità, alle individualità artistiche, il sodalizio dei campionesi invece — pur seguendo i progressi dell'arte

DUOMO DI MILANO — INTERNO — DA UNA FOTOGRAFIA DI SANDELL.

e pur trasformandosi e lasciando sorgere in piena luce i singoli maestri (Bonino, Marco, Giacomo, Matteo, Zeno ecc.), conservava ancora una certa colleganza o per lo meno era soltanto alla vigilia di dileguarsi lui pure.

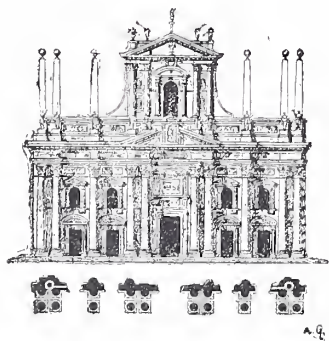
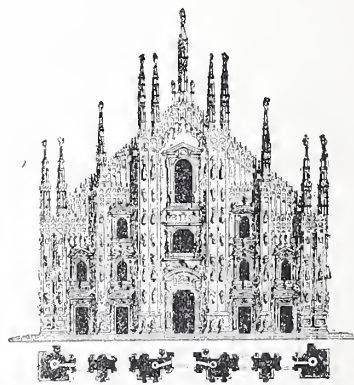
Noi vediamo ancora i nomi di questi maestri maggiori e minori dal principio dei lavori nel 1386 sino al 1389 e qualcuno appare ancora negli anni successivi, nessuno però si presenta con prevalenza assoluta sugli altri; l'incarico di direzione assoluta passa da uno all'altro ad ogni tratto, nessuno è mai ricordato quale autore del progetto che si sta

DUOMO DI MILANO — PARTE POSTERIORE.

(Fot. Brogi).

DUOMO DI MILANO — I.° PROGETTO DI CARLO BUZZI.

DUOMO DI MILANO — PROGETTO DI FRANCESCO CASTELLI.

eseguendo, non si parla mai di un progetto determinato, prestabilito. Difatti non se ne ha traccia alcuna nei moltissimi documenti dell'archivio della fabbrica del Duomo, pubblicati sotto il titolo di Annali.

La pianta del Cesariano del 1521, la quale ci dà il tracciato completo anche per la parte al tempo suo non ancor eretta e segna persino il luogo di due torri per le campane, in alcune varianti lascia travedere l'impiego di una pianta antica, ma non possiamo dedurne ch'egli avesse sott'occhio quella originaria.

Del resto noi sappiamo come si procedeva dalle maestranze costruttrici, nel medio evo; sappiamo quale fosse il tipo di massima delle grandi chiese lombarde, quali ne erano gli elementi principali, e su questo tipo tra costruttori e ordinatori si andava presto d'accordo. Il più era di fissare le dimensioni di vastità; data questa, ne seguiva l'altezza e le misure proporzionali delle singole parti. La forma decorativa veniva da sè, in una grande impresa si doveva abbondare ed i lombardi vi si compiacevano con particolar predilezione e per questa era lasciata grande libertà agli artisti. Intorno alle singole parti costruttive invece si sarebbe discusso e provveduto, strada facendo. Bastava dunque cominciare e, fra un tentennamento e l'altro, principiarono nel 1386.

Nei primi tre anni l'opera progredì rapidamente. Questo fu il periodo lombardo puro, campionese, durante il quale veniva compiuto lo zoccolo, o perimetro dell'abside, quello delle sacrestie, delle crociere e dei fianchi di due delle campate più vicine alla crociera; inoltre venivan già portati a buona altezza i muri al di sopra di tutto questo zoccolo ed anche alcuni dei piloni interni, o fasci di colonne.

DUOMO DI MILANO — PROGETTO DEL PELLEGRINI.

DUOMO DI MILANO — 2.° PROGETTO DI CARLO BUZZI.

Pur troppo verso la fine del terzo anno cominciarono a sorgere serie difficoltà al regolare andamento della costruzione. La stessa maestranza dei campionesi, la più antica e pure l'ultima delle maestranze italiane, andava dissolvendosi e scomparendo. Veniva a mancare una coorte edificatrice di salda compagine che si imponesse ai numerosi ed incerti cittadini preposti alla amministrazione della fabbrica; fra gli ultimi maestri campionesi mancò persino un architetto, una personalità artistica la cui autorità prevalesse e si potesse imporre ai deputati.

Questi, alla lor volta, davan pur i sintomi di un popolo che seguiva la discendente della parabola ed andava perdendo anch'esso le alte doti del popolo italiano del medio evo. I deputati cominciavano a perdersi in dubbii, in incertezze e poco per volta si consumarono in discordie.

Fu allora che ebbe principio il lungo ed agitato periodo delle discussioni interminabili e talvolta persino violente, della chiamata e del passaggio nei cantieri e sul lavoro di maestri d'ogni paese: della Lombardia, dell'Italia e dell'estero, sopratutto d'Oltr'Alpe, della Francia e della Germania, ove si stavano ancora innalzando grandi cattedrali. Venivano chiamati, invitati, stipendiati, ma, più o meno presto, venivano licenziati, cassati e mandati pei fatti loro.

La direzione rimaneva ai deputati, ai quali si aggregavano gli artisti e gli operai locali; artisti e operai recavano l'esperienza pratica, i primi degli affari, i secondi della tecnica costruttiva; gli uni e gli altri, il culto del Duomo; eredi e tenaci conservatori del sistema lombardo, per quanto incoscienti della lenta trasformazione che subiva ed alla quale partecipa-

MILANO — PIAZZA DEL DUOMO PRIMA DELLA EREZIONE DEL MONUMENTO AL RE VITTORIO EMANUELE II.

vano, i nostri maestri ed i nostri artefici non si acconciavano punto alle teorie ed alle pratiche dei maestri stranieri.

Questi, alla lor volta, non comprendevano, non si rendevano ragione dello stile e delle condizioni dell'arte del già avviato monumento, nè della tecnica locale. Di qui i dissensi e le cocciutaggini da una parte e dall'altra.

Ma pure tutti portarono il loro contributo, perchè o poco o tanto parecchi maestri stranieri, maschi, molti accompagnati dai nostri stessi muratori e scultori lombardi che tornavano dai cantieri di Colonia, di Strasburgo e delle altre grandi cattedrali nordiche.

Fra tanti fattori estranei venuti per il gotico d'Oltr'Alpe, ve ne fu pure uno muto, ma più eloquente di tutti, che non accattò brighe, non mosse critiche, non fu deriso, nè cassato, eppure agì immensamente ed agì pure sulla avviata costruzione della Certosa di Pavia, e questo fu un edificio grandioso, solenne e solitario che da quasi due secoli sorgeva al confine della Lombardia, la chiesa di Sant'Andrea di Vercelli, nella quale i monaci di S^t Victor, venuti da Parigi, imitando la cattedrale di Laon, avevano risolto il problema di un ambiente arioso e vasto facile alla interna circolazione ed allo spaziarvi della vista.

DUOMO DI MILANO — LA FACCIATA VERSO IL 1750.
(Da un disegno di quel tempo, di proprietà del marchese E. Visconti Venosta).

sime i primi, riescirono a compiere alcuni lavori importanti e dalla interpretazione svisata che i nostri vi diedero nell'attuarli e continuarli, derivò un complesso di nuovi elementi e di nuove caratteristiche.

Questo periodo durò dal 1389 sino al 1402; cominciò colla venuta del francese Nicolas de Bonaventure, seguito poi dal famoso Enrico Arler di Gmund, poi da Ulrico di Füssingen e da altri francesi, tedeschi, boemi e l'ultimo di tutti fu ancora un francese, Giovanni Mignot, che si trattenne tre anni. E con loro od anche per conto proprio affluivano pure scultori e scalpellini francesi e tede-

***

La trasformazione dello stile, tra il cadere del XIV secolo ed il principiare e svolgersi del successivo, era fatale; anche senza l'intervento dell'arte stra-

niera, il Duomo doveva riescire una manifestazione artistica assai diversa da quella dei Duomi di Cremona, di Parma, di Modena, pur opera dei lombardi.

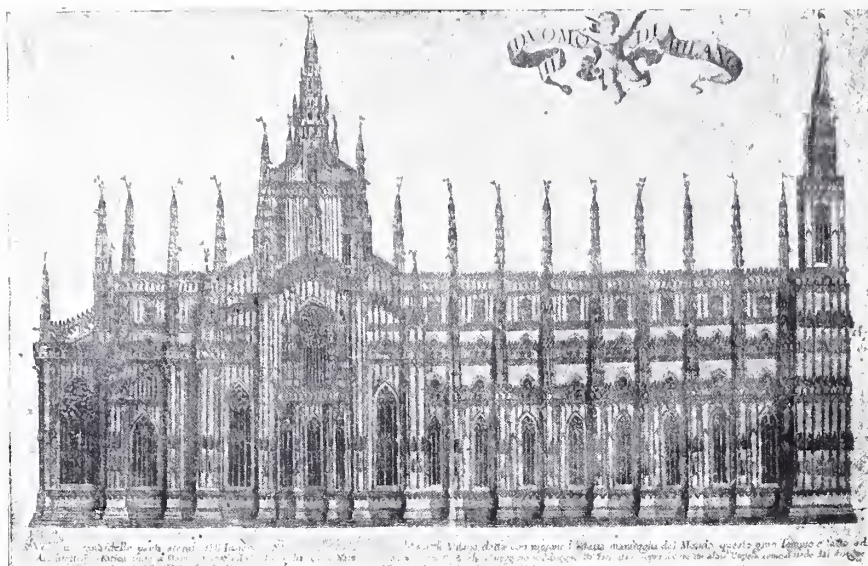
Il tipo del pilone pare sia stato escogitato dagli stessi lombardi e sulla sua forma tanto quello di Siena che quello di Vercelli debbon aver influito. Il suo coronamento ad alti tabernacoli fu una geniale e intelligente trovata per mascherare l'eccessiva altezza degli stessi piloni che dovevan portare gli alti archi ai quali era affidato di sostenere a vertiginosa altezza le vôlte di copertura.

Le catene ed i tiranti in ferro per assicurar all'interno la compagine non furono che continuazione dei tiranti in legno escogitati nelle chiese di Pavia.

E l'originalità italiana andava pur accentuandosi nella stessa decorazione; a dispetto dello stile gotico d'Oltr'Alpe innestato dai maestri stranieri, si manifestava colle sculture di stile toscano-veneziano recato dagli scultori lombardi di ritorno dalla Toscana e particolarmente da Venezia. A questa piccola schiera dobbiamo il tipo delle falconature e dei fogliami, che come un pizzo ornano le cornici e gli spigoli delle linee terminali del nostro Duomo; dobbiamo la guglia Carelli, sulla sacristia settentrionale vicino al palazzo Bocconi, che fu il prototipo delle guglie del Duomo; dobbiamo i magnifici giganti che ornano il sommo dei pilastri vicino alle sirene ed ai mostri francesi, che colle loro urne rovesciano al basso l'acqua piovana che scola dai terrazzi.

DUOMO DI MILANO — LA FACCIATA NELL'ANNO 1676.
(Da un dipinto di quel tempo, di proprietà del conte Giberto Borromeo).

I terrazzi, ecco ancora un' altra innovazione tutta lombarda, tutta locale; tanto i vecchi campionesi che gli artisti stranieri ci avrebbero dato una copertura a falde, gli stranieri a due sole, i campionesi a parecchie; i campionesi ed i gotici d'Oltr'Alpe si sarebbero valsi della tegola, delle ardesie, delle lamine di rame o di piombo; invece i loro successori lombardi ci hanno dato dei terrazzi di marmo che si distendono protetti dagli immensi arconi gotici di controspinta.

Lo stile del Duomo si era dunque venuto trasformando radicalmente, a confronto di ciò che era al momento dell'inizio dei lavori. Non presentava soltanto una evoluzione dello stile campionese, ma

DUOMO DI MILANO — FIANCO — DA UNA INCISIONE ANTICA (« AGNELLI FECE », SEC. XVII)

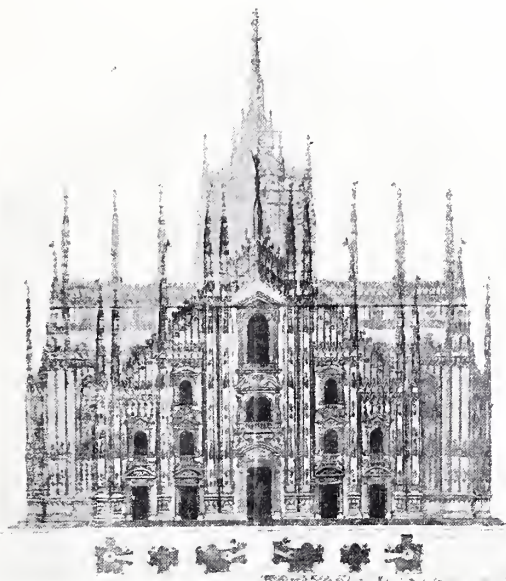
uno stile nuovo inaspettato, al quale aveva pur contribuito sia l'influenza del gotico d'Oltr'Alpe, fosse pur svisato, alterato nel suo carattere, sia lo stile decorativo toscano-veneziano elaborato in Venezia dagli stessi artisti lombardi che lavoravano al Palazzo ducale, alla Cà d'oro ed in molte chiese e palazzi, ove la valentìa del loro scalpello era molto ricercata.

Di ritorno in Lombardia, essi recavano pure questo nuovo stile nella decorazione del Duomo. Cosicchè, se a questo momento, la sua parte anteriore fosse stata terminata e fosse stato possibile porre mano alla facciata, questa non avrebbe già più potuto sorgere nello stile dei campionesi che avevano cominciato l'edificio, epperciò non avrebbe più presentato analogie colle facciate dei Duomi di Cremona e di Ferrara, che rispecchiano l'indirizzo di quel tempo; ma tale facciata sarebbe pur stata dello stile nuovo emerso naturalmente dal concorso di tanti fattori così diversi, lentamente elaborati dagli stessi lombardi, e noi non possiamo farcene un'idea.

Teniamo adunque a mente che l'esterno e l'interno del Duomo non sono stati disegnati e progettati come li vediamo; ma sono riesciti tali attraverso gli anni e l'opera di molte generazioni d'artisti, per lenta sovrapposizione ed elaborazione di maniere diverse che diedero un tutto solo di mirabile insieme.

Così la stessa facciata sarebbe riescita allo stesso modo per lento processo e con un risultato nè previsto, nè prevedibile.

Ma noi parliamo già di facciata; a quel punto dei lavori, non era neppure il caso di pensarci. Al momento della morte di Filippo Maria Visconti, alla vigilia della repubblica ambrosiana, il Duomo presentava bensì già l'intera abside, tutta intera la crociera (salvo il tiburio pel quale tutto era predi-

DUOMO DI MILANO — ARCA DI MARCO CARELLI.

DUOMO DI MILANO — DISEGNO PER LA FACCIATA, DELL'ARCHITETTO « CARLO BUTIO » — DA ANTICA INCISIONE.

sposto): ma del corpo anteriore, delle poderose cinque navate (e cinque eran diventate perchè abolite le due file estreme di cappelle) non ne eran compiute ancora che due sole e non era possibile andar più innanzi, sorgevano ostacoli materiali di edifici vecchi ancora in piedi.

Il così lento progredire della grande impresa non era stato cagionato soltanto dalle incertezze, dai dispareri, dalle lotte tra i maestri lombardi e quelli stranieri, tra lo stile locale e quello d'Oltr'Alpe, nè da sopravvenute calamità dei tempi: ma bensì pur moltissimo da un' altra circostanza tutta materiale, dall'ostacolo, dall'ingombro di tutti gli edifici che rinserravano la vecchia Santa Maria Maggiore, che si era voluta riedificare su piano grandioso e vasto.

DUOMO DI MILANO — STATUA DI PAPA MARTINO V, DI JACOPINO DA TRADATE (1400).

Questi edifici erano religiosi e profani: l'arcivescovado, il portico delle bollette, il battistero di S. Giovanni, la chiesetta di S. Stefano alle fonti, la canonica di S. Biagio e l'angolo dell'antico Broletto diventato il palazzo dei Visconti, il qual angolo, colla sua torre, veniva proprio a trovarsi nel centro dell'area del futuro Duomo.

La nuova vastissima ed alta mole era partita, come ricorderanno, dall'abside ed avviluppando la vecchia chiesa di S. Maria Maggiore era riescita ad abbattere, a liberare il suolo dall'*ordinaria canonica* di S. Biagio, dal Battistero di S. Stefano alle fonti, dall' intero arcivescovado, persino dal suo atrio. Nel 1418 il Papa Martino V era venuto a consacrare il nuovo altare e 48 ore prima era stata abbattuta la tribuna della vecchia chiesa che era rimasta ancor in piedi, e di questa rimaneva pur ancor in piedi la vecchia facciata, perchè qui si fermava di botto il corpo anteriore del nuovo Duomo.

Il fianco destro non veniva più innanzi della seconda delle campate e queste avrebbero dovuto essere otto.

Era, come ho detto, l'angolo dell'antico palazzo del Broletto, divenuto la corte ducale (l'odierno palazzo reale), che qui impediva ogni ulteriore progresso colla sua grossa e robusta torre ed il primo tratto dei due lati che da essa si dipartivano. Questo angolo non fu abbattuto che nel 1450 per consenso del nuovo duca Francesco Sforza.

Quattro anni dopo, si piantava bensì una colonna sulla linea dove sarebbe sorta la fronte, vale a dire la facciata, tanto quanto lo spazio di altre sei campate più in avanti, ma questa non era che l'espressione di un pio desiderio, un simbolo.

C'è ancor la vecchia torre, o meglio il mozzicone della vecchia grossa torre di S. M. Maggiore e c'è ancora la piazza dell'arengo tutta ingombra di casupole e di baracche e di pertinenza del signore di Milano. La vecchia torre è rasa al suolo nel 1459 e nel 1477, 23 anni dopo la donazione di F. Sforza, Bona di Savoia e Gian Galeazzo fanno donazione definitiva di questa piazza. Infine nel 1489 la vecchia facciata S. M. Maggiore viene trasportata di quattro campate più avanti.

Non per questo il Duomo si protendeva innanzi, i costruttori procedevano con incredibile lentezza ed intanto si indugiavano nella decorazione scultoria, nelle vetrate colorate, poi finalmente nel tiburio, intorno al quale lavorò più di tutti l'Amadeo, e vennero a dar pareri, oltre il Dolcebono, il Battaggia ed altri lombardi, il grande Leonardo e Bramante, e venne pure appositamente il senese Francesco di Giorgio.

E il tiburio fu compiuto nel 1500, senza però la gran guglia terminale, che fu poi condotta a ter-

IL DUOMO DI MILANO E GLI EDIFICI DELLA ANTICA PIAZZA — DA UNA FOTOGRAFIA COLORITA ANTERIORE AL 1860.

mine nel secolo scorso (1650-1775) dal Croce e dal Merula.

Attorno al tiburio, l'Amadeo tra il 1500 ed il 1522 aveva appostato la prima delle quattro torricciuole, dando già a divedere — nonostante il suo genio ed il suo valore — come lo stile del Duomo non potesse già più esser continuato, nè interpretato fedelmente.

1607, dopo che nell' intervallo molti avranno dato altri progetti e tra questi il Richino.

Tutti questi progetti sono in stile dell'epoca, nessuno si preoccupa dello stile del Duomo. Sono disegni di maniera classica più o meno pura, tutti dal più al meno tendenti al grandioso e fastoso barocco. Siamo all'epoca della dominazione spagnuola, lo spirito dei tempi impera naturalmente sull'indi-

IL DUOMO DI MILANO DAL LATO SETTENTRIONALE E GLI EDIFICI IN DEMOLIZIONE GIÀ ESISTENTI SULL'AREA DELLA ORA GALLERIA VITT. EMANUELE — DA FOTOGRAFIA DEL TEMPO.

II.

Non è che nel 1534 che per la prima volta si sente a parlare di facciata, ma non si tratta che di riunire i mezzi finanziari per darvi principio. Nel 37 il Seregni fa varie proposte e discorre ai deputati del come s'abbiano a fare i campanili grandi che daranno *accompagnamento e bellissimo ordine alla fasada grande.* Tra il 67 e l' 85 il Pellegrini, che dirige la costruzione, prepara d'incarico di San Carlo due progetti, ma non si discuteranno che nel

rizzo dell' arte, che non fa che rispecchiare la società ed il tempo suo.

Tale è il disegno di facciata che fu finalmente iniziato per davvero e che era una modificazione di uno dei progetti del Pellegrini, compiuta dal Richino; opera che considerata in sè, in rapporto non allo stile, ma alla massa dell'edificio, è degnissima e splendida per la grandiosità imponente delle linee, per le cinque porte maestose e per le finestre che vi sovrastano.

A quest'opera si associa mirabilmente la magni-

DUOMO DI MILANO.
SOPRAPPORTA DELLA SACRESTIA SETTENTRIONALE,
DI GIOVANNINO DE' GRASSI.

fica decorazione delle porte, alle cui splendide cornici ed ai bassirilievi dei timpani pieni di vita e di fare largo provvide il pittore e scultore Giovanni Battista Crespi detto il Cerano.

*
* *

È durante l'esecuzione di queste opere che sorge Carlo Buzzi, architetto della fabbrica, il quale vuole restituire alla facciata lo stile gotico del Duomo e riesce ad innestarvi una parte del proprio progetto, o sia i due poderosi pilastri raddoppiati che sorsero ai lati della porta maggiore ed, adorni di archetti trilobati, di tabernacoli e di mensole, si spinsero sino all'altezza della linea del balcone del finestrone centrale. Egli però era così rispettoso del lavoro del Pellegrini, del Richino e del Cerano, che (come si vede nel suo disegno conservato nell'Amministrazione del Duomo) lasciava intatte le già costrutte 5 porte e le 4 finestre minori, due delle quali già eran condotte a termine.

Questo fu il punto di partenza del guazzabuglio. Sonnecchiando, tra i ritardi recati dalle tristi condizioni della città per peste, guerre, sgoverno e sonnolenza, si venne sino alla fine del secolo con meschine proposte dell'architetto Soave, che furon poi in parte attuate nel disegno più meschino ancora, che, per far presto e con poca spesa, l'Amati e lo Zanoia, in obbedienza al volere di Bonaparte, condussero a termine nel 1813.

III.

Napoleone Bonaparte aveva imposto il compimento della facciata e questa risultò quale le condizioni dell'arte nel tempo suo e la fretta potevano consentire e per molti lustri non se ne parlò altro. Gli avvenimenti patriottici si svolsero al suo cospetto. Quella facciata nell'angusta piazza, per quanto brutta nel suo finimento superiore, per quanto sgangherata nel suo assieme, era sempre la facciata del Duomo, di quell'edificio che ricordava le antiche glorie del popolo milanese.

Abbellitasi Milano, riformata, ampliata la piazza, in quel caos architettonico si trovò che essa non era degna del Duomo e si sognò una fronte magnifica quanto il tempio. Gli artisti, l'Accademia se ne occuparono. Questa nel 1883 bandì su quel tema un concorso ad uno dei suoi cospicui premi e la cosa pareva dovesse rimanere un semplice

DUOMO DI MILANO — CAPITELLO DELLA CROCIERA,
DI NICCOLÒ BONAVENTURA.

dilettantismo, quando nel 1884 il lascito vistoso del signor de Togni ridestò la questione e la fece entrare nel campo pratico.

L'Amministrazione della fabbrica del Duomo bandì un primo concorso internazionale, che fu giudicato nel 1886 da un giurì pure internazionale, il quale, in mezzo alla faraggine dei progetti e dei concetti, in mezzo alla varietà dell'interpretazione dello stile e dei tipi proposti a nuova facciata, non sentenziò quale fosse il vero tipo desiderabile per la fronte del Duomo di Milano, ma scelse fra i 120 concorrenti quelli che gli parvero i meglio dotati e che coi loro piogetti dimostravano di aver studiato profondamente il problema; la lista di cotali artisti era riescita abbastanza lunga, il giurì dovette fermarsi ai primi 15 della graduatoria.

Essi si ripresentarono due anni dopo, nel 1888.

* * *

In entrambi i concorsi erano venute manifestandosi con sempre maggiore evidenza due correnti: la corrente che nel Duomo vedeva un monumento di stile gotico d'Oltr'Alpe ed intendeva dotarlo di una facciata analoga alle più belle cattedrali settentrionali; l'altra corrente che vedeva nel Duomo di Milano un risultato originale, una compagine di edificio ed uno stile del tutto particolari e presentava progetti ispirati unicamente all'organismo ed allo stile del medesimo.

DUOMO DI MILANO.
SOPRAPPORTA DELLA SACRESTIA MERIDIONALE,
DI PORRINO DE' GRASSI.

DUOMO DI MILANO — CAPITELLO DELLA CROCIERA,
DI BARTOLOMMEO DA CAMPIONE.

Nel concorso del 2° ed ultimo grado, fra gli artisti di questa seconda corrente, si trovarono di fronte due progetti, tra i quali si comprese subito che sarebbe stato scelto il premiato: Luca Beltrami, che era stato il primo sin dal 1883 ad entrare nella via nuova che apriva il cammino per la soluzione del problema, avendo ad obbiettivo esclusivamente il carattere del Duomo, e Giuseppe Brentano, che nel concorso penultimo aveva pur scelto quell'indirizzo.

Il concorso fu giudicato e il premio fu assegnato definitivamente al progetto del Brentano, il quale, poco più di un anno dopo, giovane, pieno di letizie e di speranze, improvvisamente scese nella tomba fra il rimpianto e la compassione di tutti.

IV.

Sono trascorsi dieci anni interi ed ora soltanto si parla di cominciare per davvero i lavori di esecuzione della facciata dell'architetto Brentano.

Si verifica dunque sempre la solita fatalità della lentezza secolare, che predomina in tutto ciò che riguarda il compimento di questa mole; questa lentezza però è provvidenziale perchè ha consentito quello svolgimento dal quale è scaturita la singolarità della meravigliosa bellezza del Duomo, e perchè tempera le decisioni repentine, l'adozione di provvedimenti radicali presi sotto l'impressione momentanea del sentimento artistico.

Qui però non è questione di sentimento artistico intorno al progetto del compianto architetto Brentano.

La sua perdita prematura fu un avvenimento luttuoso, dirò anzi crudele, che ha circondato di mesta pietà e di rispetto malinconico l'opera di quel giovane e valente artista, il quale sui risultati dello studio austero e scientifico aveva sognato di spargere tutto il sorriso della rigogliosa e fiorente decorazione lombarda.

Ma in dieci anni soli — ha detto un odierno sovrano del Nord, col raro suo buon senso e colla sua percezione fulminea dell'andamento delle cose — in dieci anni soli, oggi il mondo fa più strada, fa più evoluzione che non prima in parecchi secoli. In questi ultimi due lustri, gli studi della scienza dell'archeologia e della storia dell'arte, il gusto generale, il sentimento artistico hanno fatto una strada grandissima. D'un lato, si è riconosciuto che le manifestazioni artistiche di tutti i tempi, di qualsiasi epoca, sono rispettabili, che anche lo stile detto barocco per dileggio, è altamente apprezzabile, naturalmente nelle opere sincere e studiate e tanto più nelle creazioni dei grandi ingegni; dall'altro è pe-

DUOMO DI MILANO — FACCIATA.

(Fot. Brogi).

netrato in noi un senso di rispetto, un sentimento conservatore per le opere dei secoli trascorsi e che il tempo ha consacrato. È lo spirito scientifico del tempo nostro che penetra anche nel campo dell'arte.

Non sento esitanza a confessarlo: io pure, attratto dallo slancio generale degli animi, nel 1887 e nel 1888, scrissi e stampai in favore della erezione della porte monumentali, le finestre che vi sovrastano, i bassirilievi, le statue che popolano i pilastri, le ricche e strabocchevoli cornici delle porte, i grandi altirilievi dei loro timpani, costituiscono una portentosa e ben armonizzata pagina dell'arte barocca, di quell'arte magniloquente che oggi non solo finalmente si osserva, si apprezza, si ammira, ma i

DUOMO DI MILANO — FIANCO MERIDIONALE.

(Fot. Brogi).

facciata nuova; se non che, in tutto questo intervallo, anch'io ho speso il mio tempo a studiare l'arte del passato ed oggi sento che la distruzione volontaria dell'attuale facciata sarebbe un fatto gravissimo e non credo che la generazione attuale ne abbia il diritto.

Tutta la parte inferiore della facciata, intendiamoci bene, tutto il vasto e lungo spazio della metà inferiore della fronte, i poderosi piloni, le cinque nostri architetti copiano e ripetono in innumerevoli edifici nuovi.

Gli artisti che concorsero a questa creazione son accusati di non essersi preoccupati punto nè poco dello stile di tutto il complesso del Duomo e di aver fatto un' arte completamente opposta a quello stile. — Piano. — Lo stile del Duomo allora non lo si praticava più, non lo si comprendeva più, non si era più in grado di interpretarlo, nè di imitarlo.

Il progetto disegnato da Carlo Buzzi, per quanto rispettabile per la sua aspirazione all' unità armonica col complesso del Duomo, è forse di uno stile e di un risultato che oggi verrebbe accettato? lo si attuerebbe forse? No, mi si risponde; allora, vien soggiunto, non si era più in grado di interpretare lo stile del Duomo.

Dunque i Pellegrini, i Richini, i Cerano e tutti i loro collaboratori che quell' interpretazione non vollero neppure tentare, sono stati artisti che avevano rispetto per l'arte, rispetto pel Duomo, rispetto per sè. Dovendo completare il magnifico tempio con una facciata, diedero il meglio che potevano, l'arte loro, sè stessi. Diedero un' arte che palpita, che parla, che manda tutto un inno con spontaneo slancio e fervore.

DUOMO DI MILANO — DETTAGLIO.

Nè si venga a dire che nella demolizione della attuale facciata i pezzi migliori si salveranno e saranno trasportati altrove a decorazione di altri edifici o si conserveranno in Musei, non si venga neppure ad assicurare che tutta intera questa pagina splendida sarà trasportata a decorazione del fianco

del palazzo arcivescovile o di altro grande edificio. Anzitutto, noi vediamo quanto abbiano perduto la stessa modesta facciata di S. Giovanni in conca, e quella di S. Celso nel solo arretramento di pochi

È l' ambiente che concorre all'effetto ; è la disposizione stessa dell' opera d' arte sotto la luce che ricevette fin dall' origine, è la compenetrazione indissolubile coll' edificio per cui fu fatta, che reca la

DUOMO DI MILANO — DETTAGLIO.

metri: cotesti sono lavori deleterî, micidiali per le opere d' arte.

La facciata del castello di Gaillon trasportata a Parigi, collocata nel cortile dell' Accademia di Belle Arti, pare la rovina superstite di un incendio; i nostri portoni di Porta Nuova riattati, la pusterla dei fabbri denudata dalle costruzioni ambienti, fanno pietà.

sua vita, la sua bellezza, la sua ragione d' essere, il suo diritto a rimanere intangibile.

Nessuno nega che al postutto la facciata attuale manchi di unità, sia un' amalgama, abbia parti brutte e belle affastellate : ma è quale i tempi ce la diedero. Del resto, le parti belle or ricordate sono così splendide, così grandiose che, indipendentemente dalla

DUOMO DI MILANO — SCALINI E PARTE DELLA FACCIATA — DA FOTOGRAFIA.

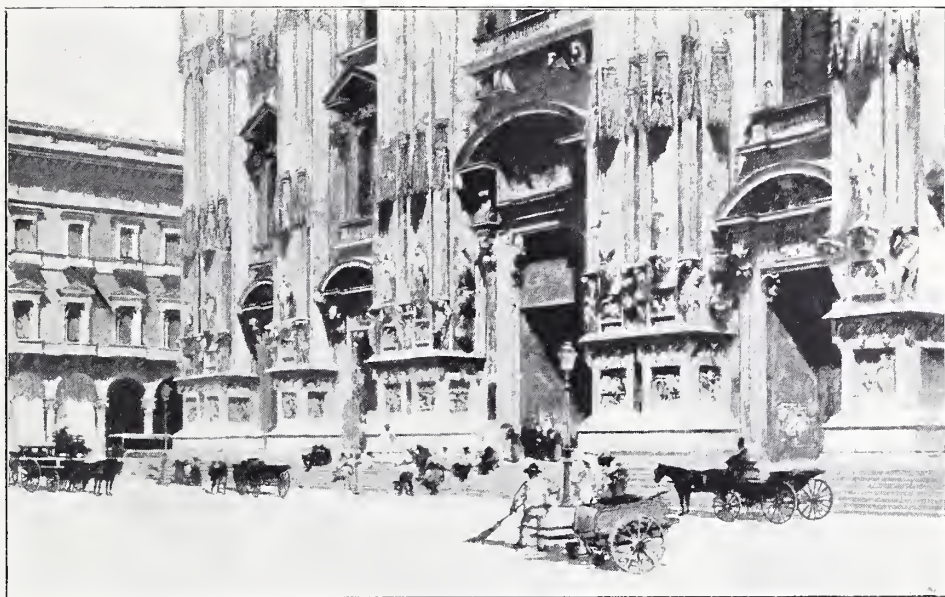
questione dello stile, considerate nei loro pregio intrinseco, sono di un valore tale che non paventa confronto: oggi coll' arte, anche collo stile dei tempi nostri, saremmo sicuri di creare opere di quel valore? È da dubitarne.

E allora come potremo noi sostituirvi una semplice imitazione archeologica?

Il valore e la bellezza del progetto del compianto architetto Brentano è fuori di discussione; è circondato da sentimento di rispetto. Ma un'opera d'arte non è soltanto creazione personale dell' autore, è bensì più ancora la sintesi, il risultato delle condizioni di arte, coltura, civiltà dell'ambiente e dell'epoca in cui sorge. L' esecuzione sua, massime in un'opera di architettura e di grande effetto decorativo, dipende dal complesso di artisti e di artefici che dovranno condurla a compimento.

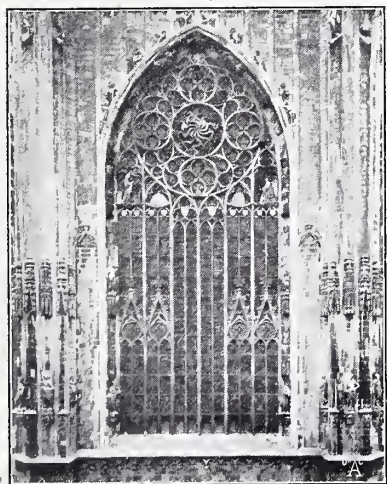
L' artista, sia uno scultore di alto valore, sia un semplice ornatista, non lavora che in quell' indirizzo che il suo temperamento, il suo sentimento gli suggeriscono a propria insaputa: e questo suggerimento inconsapevole viene dall'ambiente, dalla società. A rifare la facciata nello stile del Duomo bisognerebbe risuscitare gli artisti che vi lavorarono nella prima metà del 400.

È ben vero che oggi ancora in tutto il Settentrione, — in Francia, in Inghilterra, in Germania — si veggon sorgere di continuo costruzioni nuove in stile gotico, tanto religiose che profane, le quali non urtano coi caratteri generali, collo spirito di quello stile, almeno per quanto ci è dato di giudicare, dato lo stadio del nostro comprendonio in fatto di stile archiacuto; ma ciò si spiega: in

DUOMO DI MILANO — FINESTRONE.

DUOMO DI MILANO — SCALINI E PARTE DELLA FACCIATA.

quelle regioni lo stile gotico è stato ed è tuttora nazionale, là sono educati in cotesto stile, artisti, architetti e scultori, artigiani e scalpellini, che lo sentono, lo assorbono col latte, lo praticano di continuo; è questione di ereditarietà costante.

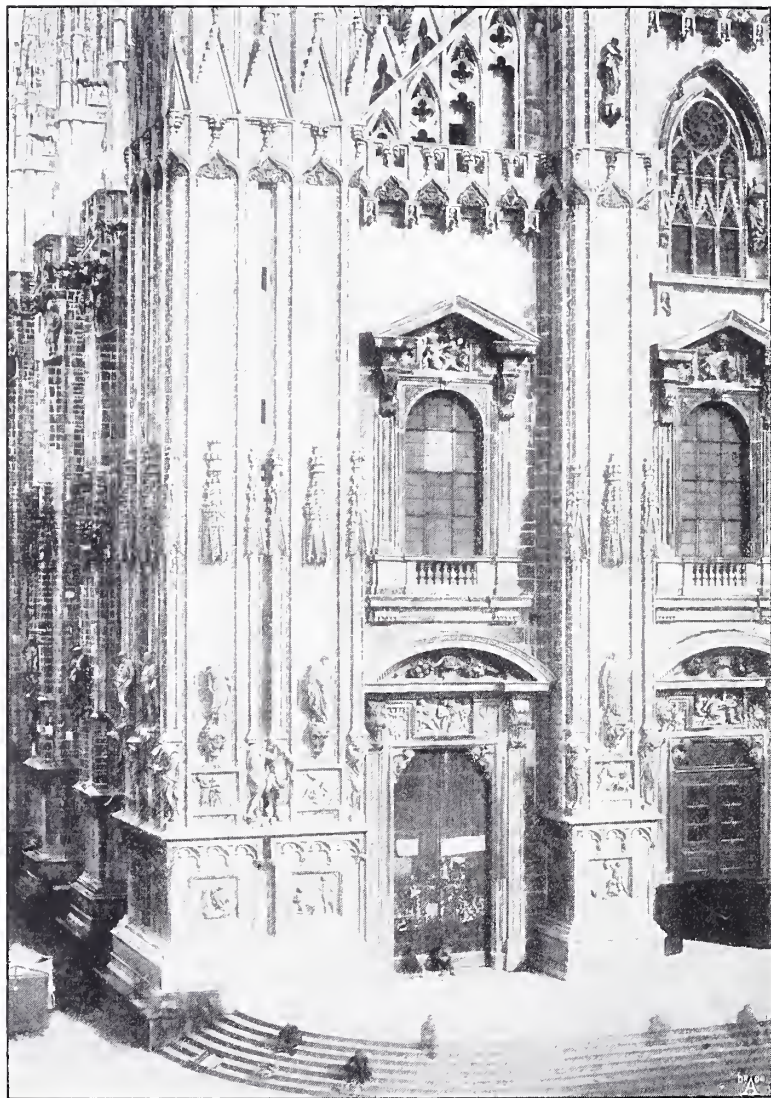
Da noi lo stile gotico non fu mai nazionale, fu sporadico oppure svisato, atrofizzato, ebbe vita breve e differente nelle varie regioni d' Italia: in tutte appare quale pianta esotica. Il Duomo di Milano è quello che a primo aspetto ne sembra il meno lontano: ciò non toglie che se lo confrontiamo con qualsiasi edificio gotico d'Oltr'Alpe, subito vediamo quanto se ne scosti e organicamente e decorativamente. Certo che lo applichiamo nei restauri, copiando, imitandone i particolari; nello stesso nostro Duomo ogni anno si compie la maggior somma di restauri gotici di tutta Italia e si compie bene: ma sono restauri isolati, limitati, pei quali basta il nucleo di architetti, di scultori e di scalpellini aggregati alla Amministrazione, e cotesti restauri ed aggiunte sfuggono nella massa dell'edificio.

Però, quando le aggiunte assumono proporzioni di vere opere, nonostante tutta la coltura, l' esperienza, il buon gusto e la pratica di quei rispettabili artisti ed artefici, l' indole opposta della diversità dei tempi balza al primo sguardo. Attorno alla gran cupola o tiburio sorgono quattro torricelle: la prima dell'Amadeo, l'abbiam già notato, ha un carattere che non è più quello del gotico della maggior compagine del Duomo, si sente l' arte del rinascimento; nella seconda del Pestagalli si sente il freddo, il nudo, l' austero senso d'arte del periodo pseudo-classico del principio di questo secolo; così nella terza da lui o forse dal Vandoni principiata e

DUOMO DI MILANO — FINESTRONE.

terminata di conformità; nella quarta emerge tutta la sovrabbondanza dello spirito eclettico del tempo nostro.

Eppure tutti e tre o tutti e quattro quegli artisti furono coscienziosi e di null' altro preoccupati che di interpretare e continuare lo stile del Duomo.

Che cosa sarebbe dunque tutta la immensa facciata rifatta nel tempo nostro?

Noi ci picchiamo di aver (mediante gli studi sperimentali di storia dell' arte) penetrato l' essenza, il carattere degli stili dell' età trascorse, noi ridiamo del gotico che si faceva 40, 50 anni sono e crediamo di interpretarlo per davvero nel suo spirito, nella sua caratteristica. Ma chi ci garantisce che le generazioni successive non conquisteranno maggiori progressi ancora e alla lor volta non rideranno di noi? ed allora sarà troppo tardi; la facciata vecchia, il capolavoro del seicento in Lombardia, sarà stato distrutto per sempre!

DUOMO DI MILANO — DETTAGLIO DELLA FACCIATA: LE DUE PORTE SETTENTRIONALI.

Lo studio della storia dell' arte, lo studio sperimentale dei monumenti delle età trascorse, ci deve condurre invece a tutt' altra conclusione: ci deve condurre a rispettarli, ed a toccar con mano che in un monumento, in una pagina d'arte non c' è soltanto l' opera artistica di chi vi lavora, c' è la manifestazione di tutta un' età, di tutta una successione ed evoluzione secolare dell' arte e non d' un momento solo, e c' è anzitutto lo spirito, l' anima della società di quel tempo. Nel nostro Duomo, in questa visione fantastica di guglie, di statue, di fogliami, in tutto il suo insieme c' è un carattere unico, che è il risultato di secoli di lavoro, di aspirazioni e di entusiasmi; son tutte le parti singole che concorrono alla espressione del tutto.

DUOMO DI MILANO — DETTAGLIO DELLA FACCIATA: LA PORTA CENTRALE.

Come possiamo noi a parecchi secoli di distanza, di proposito, sentire quella fede, quelle aspirazioni, quegli entusiasmi? Dove sono gli scultori ornatisti che potranno animare il marmo e non far opera di musaico, di calchi e di imitazioni, ma creazione nello stesso stile e collo stesso spirito?

A quali risultati invece conducano cotesti musaici di calchi, ce lo dice il tentativo che si vede nel cortile del palazzo di Camposanto. E dove sono gli scultori che potranno creare collo spirito del medio evo tutta la ricca decorazione statuaria dell' imbotte e del timpano dei 3 grandi portali di tutto il coronamento? Forse che nelle esposizioni vediamo opere di scultori ispirati dall' antica fede, dall' antico sentimento religioso? Il risultato dei recenti con-

corsi di Torino nell' esposizione d' arte sacra e quello ultimo per la testa del Redentore, rispondono alla nostra domanda.

Le esposizioni all' incontro ci presentano opere di soggetto e di spirito tutto diverso: sono i dolori e le aspirazioni dell' umanità che noi vi vediamo riprodotti e che sono appunto all' unissono coll' indole e col sentimento della società del tempo nostro, la quale, crea bensì ancora chiese e santuari nuovi, ma il grosso delle sue oblazioni spontanee dedica alla fondazione di pellagrosari, di ospedali pei bambini, di sanatori dei tubercolosi indigenti. Alle sottoscrizioni per queste imprese concorrono tutti: ecclesiastici e laici, nobili e borghesi, popolani e ricchi ed anche gli operai. Per la casa dei Veterani di Turate hanno sottoscritto un soldo a testa tutti i bambini delle nostre scuole comunali.

Lo slancio popolare, del gran pubblico, non è adunque diminuito, solo ha cambiato obbiettivo. Ma non è detto per questo che esso debba disinteressarsi del più grande monumento che i suoi antenati hanno eretto e che è perciò suo: è retaggio della sua gloria, è splendida eredità artistica.

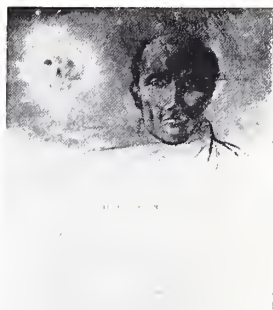
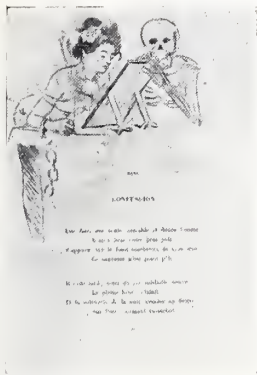
Deve studiare la questione:

se il tempo nostro è in grado di compiere artisticamente un'opera che risponde ad altri tempi, ad altre condizioni della società, ad altri ideali,

e se il tempo nostro ha il diritto di toccare ciò che fu consacrato dalla storia.

GIULIO CAROTTI.

Milano, 21 Gennaio 1900.

IL PANORAMA DI MILANO, VISTO DAL CAMPANILE DELLA CHIESA DI S. CARLO.

RASSENFOSSE — ACQUEFORTI PEI « FLEURS DU MAL ».

TACCUINO DELL'AMATORE DI STAMPE.

II.

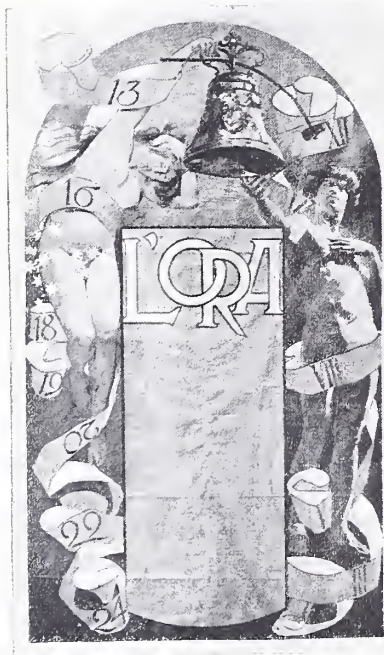
Libri francesi ed inglesi illustrati a colori — Stampe decorative a colori — Un nuovo giornale illustrato a colori — Nuovi cartelloni di Hohenstein e di Mataloni — Avvisi illustrati su vetro — Piccole stampe.

LIBRI ILLUSTRATI A COLORI. — I progressi enormi fatti in questi ultimi anni dalla cromolitografia, rendendo possibile il riprodurre in sufficiente numero di esemplari le più delicate e squisite gamme di colori, hanno persuaso vari editori francesi ed inglesi a ricorrere alle illustrazioni a colori per dare maggiore attrattiva ai libri di lusso da loro pubblicati.

Per quanto la illustrazione in bianco e nero rimanga sempre, nella sua severa semplicità, più aristocratica e si accordi più completamente con l'aspetto e coi peculiari caratteri della pagina tipografica, pure non si può negare una simpatica attenzione a questa sempre più diffusa e sempre più curata gioconda forma d'illustrazione del libro.

Fra le recenti pubblicazioni illustrate a colori, mi paiono degne di una particolare menzione, per il loro spiccato carattere artistico, *Clio* d'Anatole France (Calmann Lévy, editore), *Le Pater* (H. Piazza et C.), ambedue i quali volumi sono adornati da numerose composizioni decorative di A. M. Mucha, e *Les fleurs du mal* di Charles Baudelaire (Edition des « Cent bibliophiles »), le cui numerose acqueforti a due o tre tinte sono di Armand Rassenfosse.

Alphonse Mucha, che, nato in Moravia, si considera a metà francese, dopo circa un dodicennio di dimora a Parigi, deve il suo successo eccezio-

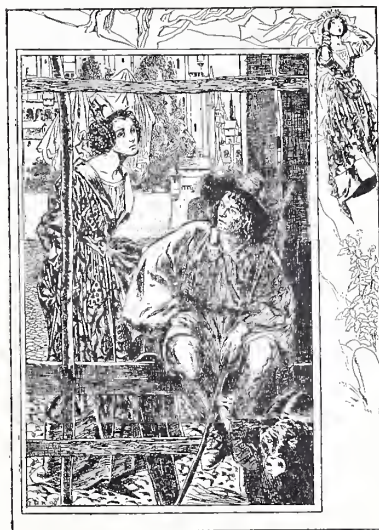
MUCHA — COPERTINA.

nale e sempre crescente ad alcuni cartelloni eseguiti per Sarah Bernhardt, che se ne è fatta la entusiastica protettrice. I suoi parecchi lavori cromolitografici, se peccano forse per una certa monotonia d'invenzione e per una sovrabbondanza a volte fastidiosa di particolari, che impediscono quell' impressione sintetica che dovrebbe essere lo scopo supremo delle modernissime forme di arte decorativa, posseggono indubbiamente un'originalità tutta propria e, per l'armonia delle tinte, pel fasto orientale dell' ornamentazione, per la leggiadria fascinatrice di una seminuda figura di donna, la quale ricompare quasi sempre nelle composizioni del Mucha ed i cui lunghi capelli svolazzanti servono di grazioso motivo decorativo, conquidono subito gli occhi di chi le fissa, sia anche per un istante.

In questi due nuovi lavori, il Mucha si dimostra in progresso e, pur serbando le lodevoli sue doti di piacevole colorista e di abile compositore, sembra voler tentare qualcosa di diverso dal solito e di volersi liberare dalla sua maniera di troppo monotona e leziosa piacevolezza, anche a rischio di cadere invece qualche volta nel contorto e nel barocco.

HOHENSTEIN — CARTELLONE.

MATALONJ — CARTELLONE.

MATALONJ — CARTELLONE.

Di Armand Rassenfosse, il valoroso pittore ed incisore di Liegi, che ha saputo poco per volta liberarsi dall' influenza imperiosa del geniale suo maestro Félicien Rops, riuscendo ad imprimere ad ogni sua nuova opera un' impronta originale, ho già più volte parlato, con viva simpatia, ai lettori dell' *Emporium*. Questo suo commento illustrativo delle poesie del profondo e sottile poeta francese è, senza dubbio alcuno, l'opera sua più importante ed intorno a cui egli ha lavorato con maggiore intensità estetica. Non tutti i numerosi disegni che egli ha eseguito pei *Fleurs du mal* possono dirsi completamente riusciti e di ciò non si può sorprendersi, pur conoscendo le doti eccezionali d'ideatore e di esecutore del Rassenfosse, se si pensa alle difficoltà grandi per poter dare forma plastica alle raffinate fantasie di un poeta quale è stato Charles Baudelaire. Rileggendo alcune delle sue poesie, ci si domanda se quasi non sia, più che assurdo, addirittura irriverente il voler costringere nei confini di un disegno ciò che è stato concepito soltanto per vivere nella musica suggestiva del verso. Come che sia, non si può negare che il più delle volte il Rassenfosse, superando difficoltà immense, ha reso possibile ciò che di prim'acchito non poteva che parere impossibile e, con una mirabile trasposizione estetica, è riuscito a dare forma concreta e non meno impressionante alle visioni, ora macabre ora voluttuose, dell'originalissimo poeta.

ROBINSON — ILLUSTRAZIONE PER I RACCONTI DI ANDERSEN.

Dai francesi passiamo agli inglesi, per segnalare una recente edizione delle fantasiose novelle dell'Andersen, tradotte in inglese (*Farry Tales from H. C. Andersen*), fatta dal londinese J. M. Dent.

ROBINSON — ILLUSTRAZIONI PER I RACCONTI DI ANDERSEN.

G. BUFFA — INCISIONE ALL'ACQUAFORTE.

Illustratori di essi sono i tre fratelli Robinson e delle vignette alcune sono in bianco ed altre a colori.

Charles Robinson, insieme con R. Anning Bell e con H. Granville Fell, viene a buon diritto considerato in Inghilterra come uno dei più promettenti giovani illustratori del libro, e, difatti, tanto lui, quanto, ma con assai minore bravura, i due suoi fratelli Thomas e William, sono davvero mirabili in questa nuovissima illustrazione delle ingenue storielle di Andersen, per la disinvolta ed agile facilità di disegno, con cui sanno evocare le scene meravigliose del libro ed incorniciarne le pagine con fantasiosa leggiadria.

HOHENSTEIN — MANIFESTINO DIAFANO. PER VETRATE

Stampe decorative a colori. — Di Eugène Grasset, l'emulo fortunato di Jules Chéret nell'arte cartellonistica, l'editore parigino G. de Malherbe ha, di recente, pubblicato tutta una serie di stampe decorative a colori, che a me sembrano squisite, sia per armonia sapiente di tinte, sia per elegante leggiadria di linee.

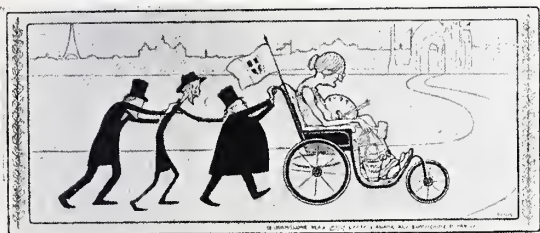
Assai pochi sono coloro che possono concedersi il lusso di adornare le pareti delle loro abitazioni con quadri, con scolture o con acqueforti. Orbene, queste stampe a colori del Grasset, come quelle del Rhead e del Rivière, in cui in bianche incorniciature, ora rotonde ora quadrate ora bislunghe, spicca qualche seducente figura femminile sur uno sfondo floreale, permettono, stante il mite loro prezzo, ad ogni più modesta casa un sorriso di arte, per la maggior gioia degli occhi e delle menti soavemente sognanti, e rendono possibile un prossimo esilio delle oleografie così uggiosamente banali.

R. GALLI — COPERTINA A COLORI.

Giornali illustrati a colori. — E, poichè mi trovo a parlare di pubblicazioni a colori, voglio dire una parola di schietta lode pel tentativo re-

centissimo, fatto a Bologna, di un giornale umoristico illustrato sul medesimo tipo dei due bellissimi giornali tedeschi *Jugend* e *Simplicissimus*, ai quali collaborano tutti i più valorosi giovani fantasisti della matita e della tavolozza che possegga oggidì la Germania. Questo nuovo giornale bolognese porta per titolo *Italia ride* ed è diretto, per quanto riguarda la parte artistica, da Augusto Majani, uno dei giovani pittori italiani, che, nelle recenti mostre, ha dato maggiori promesse di sè. Di esso sono già comparsi una dozzina di numeri, i quali, pure essendo, come illustrazione, molto disuguali l'uno dall'altro, lasciano però sperare che l'ardito ed utile tentativo non concluderà ad un fiasco.

Per un tale giornale, che non ha precedenti in Italia — a meno che come tali non vogliansi considerare la *Fiammetta* di Firenze e *Bologna che dorme* di esistenza abbastanza breve e precaria — e che

WOSTRY — COPERTINA DELL' « ITALIA RIDE ».

MUSICA — ILLUSTRAZIONE DELL' « ITALIA RIDE ».

pure, per avere ragione di vivere, dovrà ad ogni costo sottrarsi, sia anche poco per volta, all'immediata influenza alemanna ed inglese per assumere un carattere spiccatamente latino, bisognava rivolgersi, piuttosto che ai pittori da cavalletto, non abituati e soventi affatto disadatti ad un tal genere di arte decorativa, ai cartellonisti, ai caricaturisti, agli illustratori di libri. Ciò ha finalmente compreso il Majani, il quale, per suo conto, ha eseguiti pel suo giornale tutta una serie di argutissimi disegni caricaturali, ed i più recenti numeri dell'*Italia ride*, nei quali sono comparse composizioni ed ornati del Laskoff, del La Bella, del Dudovich, del Wostry, del Casanova, del Gambellotti e del Kienerk, sono di gran lunga superiori ai primi.

Io m'auguro che questo giornaletto settimanile, che di tanta utilità potrà riuscire, richiamando l'attenzione degli artisti e conquistando le simpatie del pubblico verso una delle più interessanti forme dell'odierna arte decorativa, acquisti sempre più uno spiccato carattere d'originalità italiana e, pure presentandosi svariatissimo nei singoli disegni, riesca ad ottenere una complessiva omogeneità, che gli crei una individualità spiccata fra le pubblicazioni straniere di simil genere.

CARTELLONI ILLUSTRATI. — Tre magnifici cartelloni sono comparsi nello scorso mese sulle mura delle città italiane, riconfermando ancora una volta la rara bravura dei due maggiori cartellonisti italiani.

L'uno, d'intonazione severa nell'armonia del tur-

WOSTRY — ILLUSTRAZIONE DELL' « ITALIA RIDE ».

GRASSET — STAMPA DECORATIVA.

chino cupo col nero, col grigio e con l'oro, si fa ammirare per la robustezza del disegno di quattro figure quasi completamente nude, che bevono alla fonte della vita, nonchè per la concettosità dell'ideazione e la decorativa distribuzione di tutti i particolari figurativi e grafici. Esso è stato eseguito da Adolfo Hohenstein ed ha guadagnato, con voto unanime della commissione giudicatrice, il premio di 1000 lire nel concorso pel cartellone destinato ad annunciare la prossima *Esposizione d'Igiene* di Napoli.

MUCHA — « LE PATER ».

GRASSET — STAMPA DECORATIVA.

Gli altri due, assai nuovi come concetto e gradevoli all'occhio per gioconda vaghezza di tinte, sono stati composti da G. M. Matalonj pel veglione degli artisti al teatro Costanzi di Roma e pel nuovo giornale palermitano l'*Ora* ed entrambi, benchè il primo lasci forse alquanto a desiderare come riproduzione cromolitografica, possono stare con onore accanto alle altre vaghissime creazioni cartellonistiche del simpatico e valoroso pittore romano.

Avvisi illustrati su vetro. — Una forma di avviso illustrato affatto nuova per l'Italia, ma che merita di ottenere anche fra noi il vivo successo ottenuto già in Inghilterra ed in Francia, è quella presentataci dall' Hohenstein, con una leggiadra composizione a tinte vivaci per la Casa L. Fontana e C. di Milano.

Si tratta di un nuovo processo di arte policroma su vetro, che assicura alla pubblicità pittorica una vita

assai meno precaria di quella affidata ad un fragile foglio di carta, che il sole scolora, l'acqua inzuppa ed il vento e le mani rapaci dei monelli strappano dalle mura. Esso quindi dovrebbe essere destinato ad una rapida fortuna, se a questa non si opponesse l' incurante indolenza dei nostri industriali e dei nostri commercianti, i quali non hanno ancora compreso quanto grande sia il vantaggio di potere ricorrere alle seduzioni dell'arte per richiamare l'attenzione del pubblico sui loro prodotti.

PICCOLE STAMPE. — Il matrimonio, la nascita di un bambino, il cambiamento di casa, l'invito ad una festa, l'apertura di un nuovo magazzino, ecco tante diverse occasioni per ispirare un artista e suggerirgli una di quelle piccole stampe decorative, delicate di fattura e leggiadramente fantasiose di concezione, che hanno reso celebre tutta una falange di artisti francesi del secolo passato. In Francia, in Inghilterra ed in Germania il gusto per queste piccole composizioni commemorative, come per le marche di possesso dei libri e pei bolli per foglietti e buste da lettere, è andato sempre più accentuandosi in questi ultimi anni ed ha dato occasione a parecchi artisti di comporre piccoli disegni deliziosamente squisiti. In Italia invece esso è ancora limitato ad un molto scarso numero di persone, ma perciò appunto mi pare oltremodo interessante di additare con simpatia tutto quel pochissimo che si tenta da noi in fatto di piccole stampe, sperando di vederne aumentare, poco per volta, i cultori.

In gennaio scorso additai alcuni *ex-libris* di Matalonj, oggi invece segnalerò, a titolo di lode, una graziosa acquaforte eseguita da Giovanni Bufìa per l'antiquario milanese C. Clerici ed un piccolo e piacevole annuncio di Riccardo Galli per la Società ceramica R. Ginori, riprodotto col processo della quatrocromia dalla Casa Alfieri e Lacroix.

VITTORIO PICA.

GRASSET — STAMPA DECORATIVA.

ESPOSIZIONE UNIVERSALE DI PARIGI.

L'AREA assegnata alla nuova esposizione mondiale, inauguratasi a Parigi il 14 corrente, comprende il Campo di Marte, il Trocadero e i suoi dintorni, il lungo-Senna d'Orsay, la Spianata degli Invalidi, il lungo-Senna della Conferenza, il Corso la Regina, il palazzo dell'industria e i terreni adiacenti, e il viale d'Antin, ed abbraccia così una superficie di oltre un milione di metri quadrati.

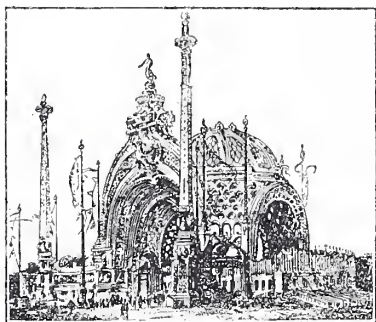
Quando si consideri come, delle precedenti esposizioni universali, quella del 1855 non ne occupasse che 168,000; quella del 1867, 687,000; quella del 1878, 750,000 e finalmente, l'ultima, del 1889, 960,000; salta subito sott'occhio la tanto maggiore importanza che, in ragione del maggiore spazio, deve aversi l'attuale.

Essa, come abbiamo detto, venne solennemente inaugurata il venerdì, 14 corrente, dal presidente della repubblica Emilio Loubet, nella sala circolare delle feste, iscritta dentro la grande galleria delle macchine, che è tuttora quella del 1889, dove trovavansi raccolti gli invitati.

Là, tra i musicali concenti della orchestra e de'cori che eseguirono prima un inno solenne del Massenet, poscia una marcia de Dubois, parlò primo il ministro Millerand, glorificando il lavoro, e poi lo stesso presidente, che concluse col dichiarare la esposizione aperta.

Poscia, il corteggio, che, dall'Eliseo, era entrato all'esposizione, passando per la sua porta monumentale, sulla quale campeggia la famosa e tanto controversa *Parisienne*, di gesso, colorata d'azzurro, pel Trocadero e la torre Eiffel; si rese al ponte di Jena, dove si imbarcò su alcuni modesti battelletti pavesati che, lungo la Senna, lo condussero a passare in rivista i padiglioni delle nazioni estere prospicenti appunto sul fiume.

Loubet discese poi al ponte Alessandro III, accolto da una entusiastica ovazione.

Del contenuto della Esposizione non è ancora lecito dire alcunchè di attendibile, in quanto, se n'eccettuiamo le speciali attrattive di divertimento, di privata speculazione, che vi sono state intromesse, quali il Vecchio Parigi, il Villaggio Svizzero, il Parco di Venezia, la ruota girante, ecc., nulla vi si trova ancora di completo, sicchè la sua inaugurazione non è stata che una semplice cerimonia *pro-forma*.

ENTRATA ALL'ESPOSIZIONE DALLA PIAZZA DELLA CONCORDIA.

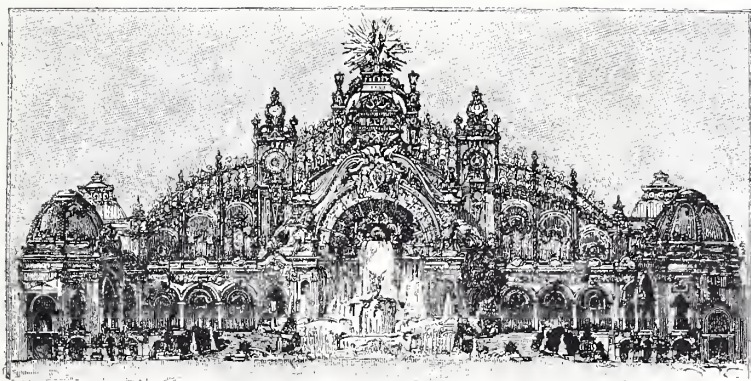
Tra i palazzi delle nazioni estere, emerge quello dell'Italia nostra, il quale, per generale consenso, è reputato uno dei più belli ed eleganti. Esso doveva venire aperto al pubblico entro questo mese: pochi altri lo sono già; la massima parte, invece, è tuttora parecchio indietrata ne' rispettivi lavori ed assetti, tanto che sembra positivo che, nel suo insieme la Esposizione non si potrà dire veramente completa se non verso la metà del prossimo mese di maggio.

A malgrado di ciò, l'affluenza dei visitatori è

stata, sino dal primo momento, grandissima. Il 15 corrente, giorno nel quale la Esposizione venne aperta al pubblico, si sono contati tremila ingressi di visitatori il minuto.

Al momento della inaugurazione ufficiale e quando il corteo del Presidente della Repubblica passò in rivista, solcando, nei battelli, la Senna, i padiglioni delle nazioni estere, sul poggiuolo di quello d'Italia, riccamente adorno di un grande arazzo cremisi, si trovavano il personale della nostra ambasciata e del commissariato, alcuni nostri senatori e deputati e parecchie signore italiane: tutti i quali, sventolando i fazzoletti, salutarono, acclamando alla Francia, il corteo, d'onde partì reiterato il grido di « Viva l'Italia! »

Il padiglione italiano raccoglie i campioni del progresso artistico, scientifico ed industriale da noi fatto in un decennio ed è ad augurarsi e sperarsi ch'esso risulti tale da far onore al nostro paese.

Per la circostanza che la Esposizione universale di Parigi non si può dire ancora completa, noi ci siamo limitati a un breve cenno della sua ufficiale inaugurazione, riserbandoci di parlarne poi di proposito e per diffuso.

ESPOSIZIONE GENERALE DI PARIGI — PALAZZO DELL'ELETTRICITÀ.

MISCELLANEA.

ESPOSIZIONI E CONCORSI.

— Domenica, 29 corrente, si è inaugurata a Verona una Esposizione che comprende una mostra artistica, una agraria, una di animali, ecc.

Alla inaugurazione hanno assistito il duca d'Aosta e l'on. Di San Giuliano, ministro delle poste e telegrafi.

— Per le feste di maggio, che si usano fare ogni anno a Bologna, è indetta quest'anno una Esposizione nazionale di avvisi-*réclame*, comprendente lavori in tipografia, litografia, zincotipia, cromolitografia, eliotipia, in metallo e lavori artistici eseguiti a mano come campione; ed una Esposizione internazionale di cartoline postali illustrate, divisa in cinque sezioni, ossia: 1ª collezionisti, 2ª produttori artisti, 3ª riproduttori meccanici, 4ª editori-negozianti, 5ª società, giornali, albi, pubblicazioni diverse e sistemi per ordinare le collezioni. I premi, per ambedue le mostre, consistono in diplomi, medaglie d'oro, d'argento e di bronzo.

— Un concorso a premi di cartoline postali è bandito dalla società ginnastica ligure Cristoforo Colombo, di Genova, con mostra divisa in tre classi, ossia: collezionisti, produttori-industriali, produttori-artisti. I premi consistono in due medaglie d'oro, due d'argento e tre di bronzo. Il ricavo netto della mostra va ripartito a beneficio dei restauri del duomo di Genova, di quel Patronato Andrea Podestà e di quegli Asili infantili. Le domande al Concorso, il quale avrà luogo tra il 19 e il 31 maggio, debbono giungere alla sede della società non più tardi del 10 del mese stesso.

— Un apposito Comitato fiorentino ha emesso il programma di un concorso artistico per la facciata di quella basilica di S. Lorenzo. Il concorso è limitato ai cittadini italiani. I progetti devono essere inviati al Comitato (Firenze, via Ricasoli, 50) non prima il 20 marzo e non dopo il 5 aprile 1901. Premio unico e non divisibile di 3000 lire, oltre alla facoltà di accordare medaglie d'oro e di argento ai lavori, che seguissero il premiato in ordine di merito.

NECROLOGIO.

Bertrand (**Giuseppe-Luigi-Francesco**), matematico francese, nato a Parigi l'11 marzo 1822 ed ivi morto il 3 corrente, uscito dal Liceo San Luigi e dalla Scuola politecnica, entrò nel corpo degl'ingegneri delle miniere, quindi ebbe una cattedra di matematica nello stesso Liceo, dove aveva iniziati i suoi studi e, nel 1844, fu nominato ripetitore di analisi in quella stessa scuola politecnica, nella quale li aveva compiuti. Fu in quel torno che egli pubblicò le sue due opere classiche, ossia *Trattato d'aritmetica* (1849) e *Trattato d'algebra* (1850). Nel 1856, a 34 anni, fu accolto tra i membri dell'Accademia delle scienze. Insegnò poi successivamente al Liceo Enrico IV, alla Scuola normale e al Collegio di Francia e pubblicò le altre sue opere: *Termodinamica* (1887), *Calcolo delle probabilità* e *Lezioni sulla teoria matematica dell'elettricità* (1889) e quel *Trattato del calcolo differenziale ed integrale* (1864-1870) del quale il terzo volume andò distrutto manoscritto durante i torbidi della Comune. Notevoli sono pure i discorsi ch'egli pronunciò all'Accademia delle Scienze, dove sostituì Elia di Beaumont, gli altri suoi scritti: *I fondatori dell'astronomia moderna* (1865); *D'Alembert* (1889); *Biagio Pascal* (1889) e gli articoli da lui inseriti nella *Revue des deux mondes*.

Falguière (**Gianalessandro Giuseppe**), celebre scrittore francese, nato a Tolosa il 7 settembre 1831 e morto a Parigi il 20 corrente, fu allievo di Jouffroy e della scuola di Belle Arti e, nel 1859, riportò il premio di Roma. Sino dal 1857 egli aveva esordito esponendo un *Teseo fanciullo* in gesso, che, nel 1865, venne poi riprodotto in marmo. Da Roma, oltre due busti di giovinette, inviò in patria, nel 1863, *Il vincitore al combattimento dei galli*, statua in bronzo, che fu acquistata dallo Stato e figurò poi alla Esposizione universale del 1867. Di seguito, egli espose poi, via via, nel 1867, *Tarcino, martire cristiano*, e, nel 1869, *Ofelia*, due gessi, che furono poi rispettivamente tradotti in marmo nel 1868 e nel 1872; nello stesso anno 1872, *Pietro Corneille*, statua in marmo, destinata al Teatro francese; nel 1873, *La Danzatrice egi-*

ziana; nel 1874, *La Svizzera che accoglie l'esercito francese*, gruppo in gesso, del quale un saggio in bronzo fu offerto dalla città di Tolosa al Consiglio federale elvetico; nel 1876, il busto di *Carolus Duran* e la statua in gesso di *Alfonso de Lamartine*, che poi, convertita in bronzo, fu esposta nel 1877 e, l'anno successivo, solennemente inaugurata a Macon, patria del grande poeta, in fondo al lungo-Saona; nel 1878, il busto del *Cardinale de Bonnechose*; nel 1879, *San Vincenzo di Paola*, statua in marmo, per la chiesa di Santa Genoveffa, ecc.

Il Falguière si era anche distinto come pittore. Un suo primo quadro, *Presso il castello*, esposto nel 1873, passò veramente quasi inosservato; ma un altro, *I lottatori*, apparso nel 1875, richiamò vivamente la pubblica attenzione e riscosse unanimi elogi, nè ebbero minore successo *Caino ed Abele* e *La decollazione di San Giovanni Battista*, da lui prodotti nel 1876 e nel 1877.

Già fregiato di parecchie medaglie, riportate nelle pubbliche esposizioni, creato cavaliere della legion d'onore nel 1870, era poi stato promosso a ufficiale dell'ordine stesso, in seguito alla parte da lui presa alla Esposizione universale del 1878.

Marchi-Maggi (Pia), distinta attrice drammatica italiana, nata nel 1848 da Cesare Marchi, bolognese, attore brillante, e Carolina, seconda donna, dopo aver compiuto severi studi in collegio, esordì in compagnia del padre e, quindi, fu con Adelaide Ristori ed Alamanno Morelli. Sposata al primattore Andrea Maggi di Torino, stette a lungo nelle compagnie di Luigi Bellotti-Bon e, poscia, alla morte di questo, condusse compagnia col marito. Allorchè il marito stesso volle passare all'estero, per non esporsi a lunghi viaggi di mare, ella si separò da lui e seguitò, o da sola, o in società, a reggere compagnie secondarie. Fiore di gentildonna, oltre che valentissima attrice, massime per le parti comiche, ella è morta di polmonite a Roma, a soli 54 anni, il 29 corrente.

Torelli-Viollier (Eugenio), pubblicista e letterato italiano, nato a Napoli il 26 marzo 1842 e morto a Milano il 26 corrente, dopo aver preso parte alla guerra d'indipendenza quale sottotenente della legione irpina, era entrato a far parte della redazione dell'*Indipendente*, fondato a Napoli da Alessandro Dumas padre, il quale lo condusse con sè a Parigi. Di là, venuto a Milano, si occupò colla Casa Sonzogno, dirigendo l'*Illustrazione universale* e scrivendo articoli d'arte pel *Secolo*. Passò, quindi, alla redazione del *Corriere di Milano* di casa Treves e, finalmente, fu direttore del *Corriere della Sera*, sorto a Milano nell'aprile 1876 e del quale egli divenne in seguito ed è morto comproprietario. Il Torelli, fine polemista, direttore sagacissimo, era anche letterato di qualche vaglia, come ne diede prova coi suoi romanzi: *Ettore Caraffa*, *Un giorno a Palmira*, ecc. Nella stampa italiana e tra i molti amici, che ne apprezzavano le rare doti di intelletto e di cuore, egli lascia vivo e sincero rimpianto.

(*p. b.*)

IN BIBLIOTECA.

Guido Cremonese — *La filosofia della prospettiva* — Bari, Biblioteca « Aspasia », 1900.

S. Orsini-Scuderi — *Per orgoglio*: dramma psicologico in un prologo e cinque atti — Catania, G. Russo, 1900.

Prof. F. Colombo — *Parini e il suo secolo*: versi martelliani tolti dalla « Scuola Secondaria », con fotoincisioni e note illustrative, a favore della Casa Umberto I in Turate — Milano, U. Allegretti, 1900.

Sante De Sanctis — *I fanciulli degenerati e la beneficenza*; estratto dalla rivista « Vita Nuova » 28 febbraio 1900 — Roma, Forzani e C., 1900.

Luigi Gavotti — *Un effetto di gelosia*; commedia in due atti — Savona, Tip. Ligure, 1900.

Alessandro Weill — *Leggi e misteri dell'amore*; versione dall'ebraico, recata in italiano dal Prof. G. Pugliese, coll'aggiunta di un monito del traduttore francese — Torino, S. Lattes e C., 1900.

Ugo Bernasconi — *Racconti* — Milano, Società Editrice « La Poligrafica », 1900.

Ferdinando Martini — *Simpatie*: studi e ricordi (Giuseppe Giusti, Il Giusti studente, L'onorevole Giuseppe Giusti, Le Memorie del Giusti, Niccolò Puccini, Carlo Goldoni, Tommaso Gherardi Del Testa, La profezia di Cazotte, Per Giuseppe Montanelli, Per Luigi Ferrari) — Firenze, R. Bemporad e figlio, 1900.

Domenico Capellina — *Apologhi educativi*, con illustrazioni (3ª edizione) — Torino, Ditta G. B. Paravia e C., 1900.

Vito Garzilli — *Il positivismo e i moderni mistici* (Troilo, Huysmans, Maeterlinck) — Napoli, Gennaro M. Priore, 1899.

Oreste Meleagri — *I cinquecento di Dogali e altri poemetti* — Parma, R. Pellegrini, 1900.

Cristoforo Ruggieri — *Ritmi* — Palermo, Casa Editrice « Era Nova », 1900.

L. A. Bevilacqua — *Dalla guerra alla pace* — Casalbordino, Nicola De Arcangelis, 1900.

Pompeo Moderni — *L'assedio di Roma nella guerra del 190****, con 100 illustrazioni di Quinto Cenni — Milano, Società Editrice « La Poligrafica », 1900.

Andrea Loforte-Randi — *Sognatori* (M. Cervantes, Ch. Nodier, J. Joubert) — Palermo, Alberto Reber, 1900.

Dott. Manfredo Lamberti-Zanardi — *Relazione sul funzionamento del Laboratorio di ricerche per l'industria della carta* annesso al R. Istituto Tecnico Superiore in Milano — Milano, Tip. degli Operai, 1900.

Augusto Pardini — *Vox cordis*: sonetti — Bergamo, Tip. Luigi Corti.

Prof. D. Tamaro — *Trattato di Frutticoltura* (3a edizione completamente rifatta) — Milano, U. Hoepli.

Ing. Emilio Piazzoli — *Impianti di illuminazione elettrica*: manuale pratico (4a edizione) — Milano, U. Hoepli, 1900.

Dott. Giovanni Galli — *Come devo guarirmi nelle malattie?* (con 78 incisioni) — Milano, U. Hoepli, 1900.

R. Livi — *Antropometria* (con 33 incisioni) — Milano, U. Hoepli, 1900.

Raffaele Mariano — *Cristo e Budda e altri Iddii dell'Oriente* — studii di Religione comparata — scritti varii. Vol. I — Firenze, G. Barbèra editore, 1900.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO — TESTA PAOLO, GERENTE RESPONSABILE

N. 65

EMPORIUM

MAGGIO 1900

Rivista Mensile Illustrata d'Arte, Letteratura, Scienze e Varietà

Num. 65. VOLUME XI

EMPORIUM

BERGAMO Maggio 1900

CONTIENE:

STEFANO USSI — MACHIAVELLI

(GALLERIA D'ARTE MODERNA, ROMA) FOT. ALINARI.

EMPORIUM

VOL. XI. MAGGIO 1900 N. 65.

ARTISTI CONTEMPORANEI: STEFANO USSI.

DA molto tempo mi struggevo di conoscerlo; sentivo della sua malferma salute e me ne accoravo. Mi decisi soltanto, un caldo pomeriggio dell'ottobre scorso, a fare una punta in Via Marsilio Ficino, innanzi alla villetta modesta in apparenza, che da tanti anni accoglie i sogni ed il lavoro assiduo dell'artista. Mi decisi di conoscerlo così, senza l'odioso tramite delle presentazioni ufficiali che non mi sarebbero mancate.

Come altre volte, la sorte non fu perversa; chè egli stesso venne ad aprirmi l'uscio di strada, ravvolto nel suo gabbano di tela cruda, i pomelli accesi dal desinare ancora non compiuto, affabile, mite.

Quando lo rividi il giorno dopo, all'ora convenuta, mi piacque la semplicità dell'abbigliamento, con cui non disdegnava uscire; mi colpì solo un cappellino verde con piume che gli copriva la testa un po' calva, e gli dava non so quale aria svizzera, non so quale sapore di agreste giovialità.

Di statura media, non grave, col placido volto dalla barbetta candida e rassettata, mi riconfermò le ottime impressioni del giorno prima. Ma egli ansava, forse un po' troppo: nè io sapevo bene spiegarmi tanta ansia in un uomo di fibra ben sana e salda, benchè la giornata ottobrina avesse una calura quasi intempestiva.

STEFANO USSI — AUTORITRATTO.
Galleria degli Uffizi. Fot. Alinari.

L'artista era a pena tornato dalla villeggiatura casentinese, ed era forse dolente di non averla protratta ancora. Nè io rammentavo lì per lì la sua grande passione pel vento, come già aveva avuto occasione di apprenderla chi ben lo conosce da anni.

Le stanze superiori del villino hanno le pareti tutte adorne di quadri suoi, sopra tutto. In due eleganti armoniosi salottini a destra, io ricordo con piacere tutta la collezione de' quadri e studi, da lui eseguiti in Egitto e che ornavano una parete della Mostra Fiorentina del '97. Dal tramonto fiammante, caliginoso in cui emergono le figure avanzanti de' beduini bianchi su gli alti cammelli come in un' aurora fusa e senza interruzioni di sogno prolungato; alla carica efficace di soldati egizi in una intonazione più chiara e normale; a'bozzetti simpatici delle scene di attendamento nel deserto; infine a quella potente mezza figura di ragazzo nero che vende le belle arance, e non è stata altrimenti eseguita che

a Firenze, sovra un modello qui capitato per caso.

Ma l'attenzione mia si rivolse anche a saggi di diversa ispirazione. Vi è un piccolo e forte bozzetto che volea rappresentare, nelle intenzioni dell'autore, gli ultimi momenti di Fra Paolo Sarpi; un interno di stanza bassa poco illuminata, molti frati che susurrano e s'affollano intorno all'uscio aperto. Il colore par quasi risucchiato dal legno fibroso; e pur, così sfumata e circonfusa, resta una composizione efficace, benchè nulla vi sia distinto.

L'Ussi, che gentilmente rispondeva alla tempesta delle mie domande, mi ripetea che più volte era tornato su quel soggetto, come pure a Venezia aveva visitato molti interni, per bene intonarci il suo Frate. Ma nelle sue ricerche era rimasto deluso ed aveva lasciato l'impresa per disperata, non altrimenti che per quel quadro commessogli e non eseguito, a cui dobbiamo il suo capolavoro della « Cacciata ».

A questo bozzetto del Sarpi fa riscontro una piccola fantasia mitologica, il bacio che gli Zefiri recano alle Naiadi cullantisi in un mare verde e spumoso; un quadretto accarezzato, di fattura quasi francese, ma senza smancerie di effetti. La fantasia dell'artista pare vi si arrestasse nella figurazione de' puttini alati e vaporosi.

S. USSI — IDILLIO ROMANTICO.

Saffo che si precipita dallo scoglio è un'altra tela giovanile: nelle parvenze di fanciulla bianco-vestita, sorpresa nell'ultimo istante di esitazione dinanzi a' flutti che salgono a lambirle i sandali, mentre il cielo, come nell'altro quadretto, è di un azzurro smagliante.

Nel salotto principale, fra due assai giovanili

tele che ci fingono Ottorino e Bice secondo le evocazioni romantiche ed anche melliflue di Tommaso Grossi, emerge un grande ritratto eseguito, come avverte una scritta per isbieco, in Casentino nel 1880. È la signora Ussi in un ben florido aspetto matronale, la persona riccamente abbigliata in una veste di un bel turchino intenso, cui al par del volto piacque al pittore blandire con gioco di luce vivida piovente a fasci tra le colonnine d'una terrazza, a destra.

Il Maestro mi ripetea con compiacenza di aver eseguito quella larga tela in poche sedute; e infatti una certa fluidità generale nella tecnica confortava il suo dire.

Completano la decorazione delle pareti due ritratti suoi del bel tempo del pensionato romano. Aperta la fronte, fresco il viso, vivi e sereni gli occhi morati, la barbetta com' era nelle consuetudini liberali del tempo: ecco la fisionomia espressa da lui stesso e più gradevole certo che nella fredda intonazione verdognola del ritratto fattogli dal compagno di studio e tenero amico, il Vinea.

S. USSI — LA PIA DE' TOLOMEI.

Io ero riuscito perfettamente a togliere dalla mente del pittore ogni preoccupazione a mio riguardo. Ricordandogli opportunamente questo o quel quadro dei suoi anni migliori, avevo fatto sì che i suoi occhi brillassero benevoli, ed egli, quasi con compiacenza mi indicasse un'altra tela che m'era sfuggita, piccola riproduzione del grande quadro, il «Pellegrinaggio alla Mecca», a cui lavorò per un anno intero, riunendo in una calda composizione i migliori suoi studi dal vero.

Poichè ebbe ceduto quel quadro al Sultano committente, egli stesso non ne ha saputo più nulla; e come io osavo esprimere qualche rimostranza, egli tentennava dolcemente la testa, quasi per farmi persuaso una buona volta che in questo mondo non importa po' poi prendere le cose tanto con le seste, che egli aveva dipinto per ebrietà di luce e di colori, che avrebbe rifatto volentieri quel quadro o lo avrebbe modificato, per lo meno.

Tanta incontentabilità è cosa nota negli artisti, che intendono l'arte come un culto della natura perfetto; di rado si accoppia, come nel nostro, a una modestia eccessiva, a un desiderio quasi schizzinoso che alcuno con la penna turbi quel suo mondo d'imagini e di tele che egli rifà sempre e nuovamente corregge e finisce poi col distruggere, come Saturno i suoi figliuoli.

Oramai mi ero rassegnato a non ricevere dalla sua viva favella toscana, quelle preziose notizie dei prim'anni di sua carriera, le quali mi stavano grandemente a cuore.

Il Maestro si era passata più volte la mano lentamente sulla fronte, come per isforzarsi a ricordare certe cose che il suo cuore non voleva più ricordare; finì infatti col dirmi che gli riusciva penoso raggranellare nomi e fatti, che non aveva potuto già consentire a una preghiera rivoltagli qualche anno fa da altri, per mezzo dell'amico Monteverde.

Dai salottini per un breve andito si accede alla grande stanza da studio, alta e quadrata, investita dalla placida luce di un solo grande finestrone vôlto a tramontana che dà sul giardino, orgoglioso di verde e di uno splendido abete.

Una piccola terrazzina laterale, con la sua ombra discreta, accoglie il sereno Maestro nei dolci pomeriggi.

Non vano sfoggio di mobili e drapperie, di arazzi e gingilli, di cui forse troppo si compiacciono molti; ma due severi scaffali, uno scrittoio e cavalletti e tele e bozzetti intorno intorno per terra un po' da per tutto, senza sgradevole disordine.

Quando ebbi accolto con piacere lo spettacolo sereno di quella semplicità, mi rivolsi ad esaminare attentamente la grande tela, inquadrata in una ricca

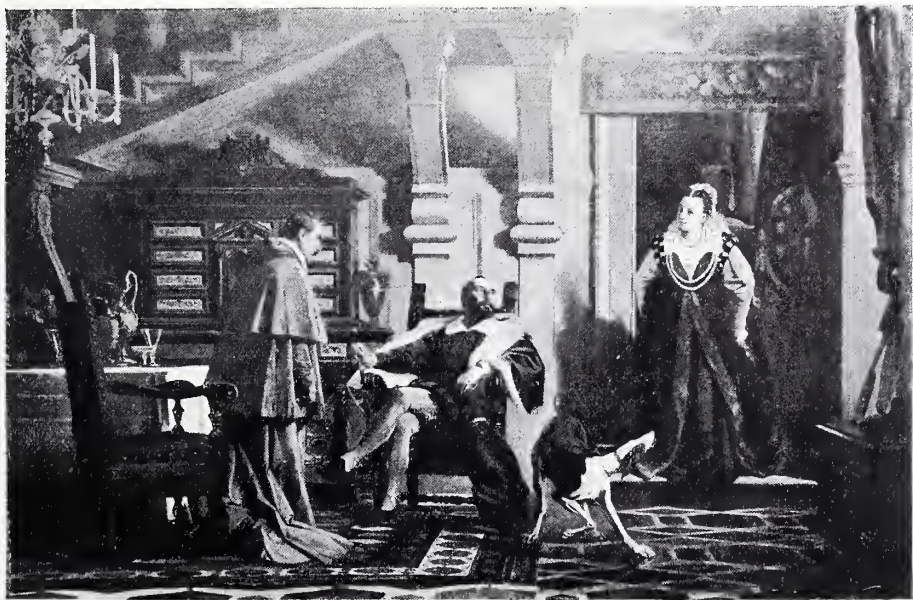
S. USSI — RITRATTO DI G. B. NICCOLINI.

cornice d' oro, a cui l' artista lavora tuttavia insaziabile. Pur avendo gli occhi saturi della portentosa scena della « Cacciata » che alla Galleria moderna fiorentina è non poco intristita ne' colori, il vedere un artista maturo che ha saputo di memoria ridipingere, correggendo ed ampliando la scena nel movimento tumultuoso de' soldati a sinistra e nello sfondo contro le vetrate trecentesche, quella tela che gli ha dato la fama, è tale eloquente insegnamento che non si resta meno sorpresi che ammirati.

Dopo di che, l' altra grande tela non compiuta delle « Bagnanti », un nuovo cartone della « Vita Nuova » non possono che riaffermarvi nello stimare la fibra e la coscienza dell' artista.

*
* *

Poichè adunque nulla posso dirvi della sua prima fanciullezza, delle sue incertezze e degli sconforti che certamente non possono mancare a chi incomincia e seriamente, basterà ch' io ricordi essere egli nato a Firenze il 3 settembre 1822 e che studiò all'Accademia di belle arti della sua città, sotto la direzione del Pollastrini.

Per rendermi un conto esatto delle vere qualità del nostro, io volli visitare la sala dell'Accademia, dove con poco adorne cornici si conservano i lavori degli alunni che vi furono premiati. Dell' Ussi vi si vedono tre tele: uno schizzo *ex tempore* su gli ultimi istanti del Cavalier senza macchia e senza paura, il prode Baiardo, se ben rammento, del '46; una tela finita, la « Resurrezione di Lazzaro », del '49; e in fine del '54 un quadretto: « Boccaccio nella Chiesa dei SS. Apostoli (certo la diceria dell'elenco è errata: Boccaccio spiegò Dante nella Basilica di S. Stefano) che comenta la divina Commedia. »

S. USSI — BIANCA CAPPELLO (PRIMA CONCEZIONE).

Ora io credo non andar lungi dal vero, osservando che le migliori qualità di tecnica e di ispirazione son da vedere nel piccolo luminoso bozzetto, in quel circolo di cavalieri premurosi intorno al ferito giacente: di primo colpo io vi incontrai l'anima dell' Ussi più sincera, quale ebbi a notare in altri suoi bozzetti posteriori, fattimi vedere da lui stesso.

Nella « Resurrezione », per cui ebbe il premio d'onore dell'Accademia, il manierismo della prima metà del secolo trionfa in tutta la sua espressione; anzi tutto nel colore sordo, freddo, nella rupe ma-

nierata di sotto a cui s'apre il sepolcro orientalmente costituito di tre monoliti, donde esce lo sparuto Lazzaro e sbarra gli occhi esterrefatti contro la sorella che gli porge le braccia, e il Cristo fra la turba quasi confuso.

Il panneggio, la distribuzione dei personaggi, la stessa composizione convergente su Lazzaro, invece che avere il suo centro potente in Cristo: tutto vi dice come egli dovesse troppo sottostare a' canoni del Pollastrini che — con buona pace dell' Ussi — era un retore de' colori e nient'altro.

S. USSI — LA CACCIATA DEL DUCA D'ATENE.

Parsimonia troppo cercata ne' colori e nell'effetto genera'e si può riscontrare nel « Boccaccio » del '54 : segno evidente che l'artista, il quale nel bozzetto di poche ore vi rivela le sue qualità geniali, non era ancora riuscito ad affrancarsi dall'involucro dei dettami e degli esempi, quando dovesse offrire qualche cosa di più completo.

Ma rispetto al quadro della « Resurrezione », noi abbiamo — in grazia di un articolo pubblicato l'anno scorso da una sollecita ed amorosa alunna del Maestro — un particolare biografico di speciale grandissima importanza in onore dell'uomo ed in ragione di tutto lo svolgimento artistico del pittore.

Nel '48 l' Ussi era ancor povero e sconosciuto; e s'accingeva a concorrere al premio triennale dell'Accademia, quando si sentì scuotere potentemente — e la sua vigorìa ancor cospicua traverso il velo degli anni n'è buon argomento — da quel fremito santo e terribile per la riscossa de' nostri più alti ideali. Così lasciò i pennelli per la guarnacca e si aggiunse a quel corpo di valorosi che a Curtatone e Montanara dovevano acquistare gloria immortale.

Egli propriamente combattè a Montanara e nella ritirata fu di quelli che, sfidando ogni pericolo, vollero tornare sul posto delle artiglierie per renderle inutili nelle mani austriache. Tornò quindi con gli altri illusi di ricongiungersi al nucleo maggiore, quando dal grano alto, su cui l'ombre della sera pesavano turchinicce, si videro invece stretti dalle baionette ne-

miche. Un quadrato lì per lì tentato non valse, per la fiacchezza dei Bianchini (così eran detti i soldati granducali): nè tampoco un casolare in cui ripararono. E, sfiniti dalla stanchezza e dal digiuno, dovevano entrare in Mantova e vedere i nemici sfilare per recarsi al campo ferale di Goito. Ma è meglio che io riferisca le brevi note per intero, tanto n'è l' interesse aneddotico.

S. USSI — DANTE E BEATRICE.

« La mattina del 29 maggio Stefano Ussi, ottenuto un breve congedo, vestito de' suoi abiti stava per partire; ma la speranza di un vicino combattimento lo trattenne.

Echeggiò a un tratto pel campo il grido *All'armi!* L'Ussi prende un fucile, una giberna e corre con gli altri, senza curarsi del largo cappello a cencio e del cappotto da viaggio che aveva indosso. Ma giunto la sera a Mantova e vistolo i tedeschi in quell'arnese, lo presero per un lombardo unitosi ai volontari toscani, e ordinarono senz'altro che fosse impiccato, e ci vollero le testimonianze degli ufficiali, che minutamente dovettero spiegare il fatto, perchè il giovane artista non facesse la morte dei traditori.

Da Mantova i prigionieri furono condotti a Teresestat e tutti omai sanno i patimenti del viaggio doloroso. Dormivano nelle stalle colle bestie più immonde; nelle valli alpine, dove si fermavano talvolta, l'acqua e il pantano erano così alti che non potevano neppur sedere; e dopo tali riposi, riprendevano il cammino, spesso sotto piogge dirotte.

Sui bastioni di Teresestat passarono lunghi mesi, che l'arte rese all' Ussi e a' suoi amici men duri. Perchè il nostro artista andava continuamente disegnando piccoli ritratti al lapis a quei grossi soldati tedeschi, che glieli pagavano una, due e perfino tre svanziche.

In breve la fama dell'artista si sparse nell'esercito e dai soldati passò a far ritratti agli ufficiali e arrivò ai generali perfino.

In una sola mattina l' Ussi fece il ritratto a un

capitano, alla moglie e a due figliuoletti di lui, a tutt'effetto, più che mezza figura. L'ufficiale, soddisfatto, lo volle a pranzo e scusandosi l'Ussi del suo vestiario divenuto vergognoso, « siete un artista e basta » gli disse. Questi odiava l'Italia, perchè a Milano gli era toccata una palla nel petto che lo faceva lentamente morir d'etisia.

ripezie di sorta, non s'era fiaccata, se, tornato a salutare il Cupolone, in soli quattro mesi potè compiere ed esporre il quadro all'Accademia, da cui ottenne il premio.

Del suo ardore bellicoso non so altro se non che nel '59 voleva riprendere le armi non ostante fosse per sposare quella che è stata sempre sua gentile e

S. USSI — SCENA DI BAGNANTI.

« Abbiamo ripreso Milano, » diceva all' Ussi, « desiderate ancora di tornare ? » « Sì, » gli rispondeva l'artista, « per riprendere le armi, e se ci ritroveremo sul campo, sebbene vi sia grato delle gentilezze usatemi, la prima palla sarà per voi. » Il tedesco gli mise la mano sulla spalla esclamando: « Bravo soldato ! » —

E la prigionia durò parecchi mesi, e più sarebbe tristemente durata senza la liberalità del Peruzzi, che volle riscattare del suo quel manipolo di valorosi. Bisogna dire che la fibra dell'Ussi, per pe-

valida compagna, non ostante lavorasse alacremente alla « Cacciata ». Questa volta le dissuasioni degli amici ottennero effetto ed egli restò a combattere e vincere col pennello. Ma ci volle del bello e del buono — egli stesso l'ha scritto — per persuaderlo che sarebbe stato più patriotta terminando il quadro, che rischiando la vita inutilmente.

Poichè ho toccato della « Cacciata », è bene ora indugiarcisi: il nome dell'Ussi è intimamente legato con quella tela vigorosa, che è stata il suo capolavoro, che ancora dopo 40 anni vive di vita sem-

pre giovine, caldamente ispiratrice di sentimenti purissimi: il nome dell'autore e il titolo del quadro si sono talmente fusi, che nella storia dell'arte essi — potrebbe quasi dirsi — non costituiscono che una sola personalità. Circa le vicende non piccole e non brevi che determinarono e accompagnarono il quadro, vano sarebbe divagar inutilmente oltre

S. USSI — LE BAGNANTI (IMPRESSIONE DA UNA GRAN TELA RECENTE).

il racconto veramente prezioso nella sua semplice sincerità, che l'autore stesso si indusse a scrivere nel settembre del 1891, non senza molta ritrosìa, per invito del prof. Rigutini che ripubblicava alcuni scritti inediti di Carlo Collodi (V. *Divagazioni*, Firenze, Bemporad, 1892).

Nel giudicare l'opera dell' Ussi, non bisogna per nulla dimenticare l' importanza del momento storico onde in massima fu ispirata. Così nel 1851 il quadro « L'Esule », esposto alla Promotrice Fiorentina, commosse gli animi, che vi sentirono una protesta all'austriaco, un tributo doloroso a' poveri morti delle infelici campagne del '48 e '49. Ed è bello pensare come per la buona impressione di questa tela, qualche anno dopo, cento cittadini — promotore il Dottor Barellai — si impegnarono di pagargli, in 4 rate come d'uso, lire quattromila, — per sentimento politico e per dargli degna occasion di lavorare — se egli avesse dipinto la Figliuola dell'Aldobrandini che ricusa di ballare con Maramaldo, alla corte d'Urbino. Ma il pensiero di tanto soggetto, la difficoltà dell'effetto notturno per lui « digiuno di studi serii », lo preoccuparono un po' troppo, facendogli perdere assai tempo in assistere a gran balli e in fare bozzetti, senza che si risolvesse a comporre nulla. Tal risoluzione sconfortò e annoiò molti; ma i più fervidi prevalsero che egli potesse invece dipingere la « Cacciata del Duca d'Atene ». E le ire e i malumori, per parte anche

del Bezzuoli, si accrebbero l'anno seguente, 1854, che egli avea dipinto il quadro a mezza macchia e vinceva il posto al pensionato romano. Nè mancaron persino accuse volgari per aver egli avuto le prime due rate: accuse sempre riaccese anche dopo, ma lo persuase funestamente che egli « non era proprio nulla ».

Il 1º maggio del '56 si dà a corpo morto a riordinare la tela abbozzata, e già ben diversa del primo cartone; ma dopo un bel poco si accorge d'essere incorso in gravi errori per l'angustia dello studio. Povero studente ancora, spende 30 scudi per un telaio a scena; ma se dipingeva da una parte, non sapeva come questa si accordasse con l'altra arrotolata, e a muovere l'armamento non bastava da solo. Gli fu forza quindi sacrificare altri 10

S. USSI — SUL MARGINE DEL RIVO.

avendo dovuto i due anni seguenti soddisfare agli obblighi del pensionato.

Alle difficoltà esteriori si aggiunsero naturalmente quelle intime, sopra tutto per quel sentimento soverchiamente modesto di sè e delle proprie forze. La vista delle splendide opere romane lo rinvigorì,

scudi pe' soli mesi estivi e prendere uno studio più capace: e la pensione era sì e no di 28 scudi!

I mali si accrebbero nel 1858 che anche la magra pensione venne a mancargli: ebbe una somma dall'amico Beppe Dolfi (la quale poi come ogni cosa integralmente restituì), si indebitò fino agli occhi, passò giorni tristi, pensò anche di uccidersi. Dissuaso a partire con gli altri, l'anno dopo, alla chetichella, se ne tornò a Firenze con la sua tela arrotolata. E non voleva svolgerla, chè gli pareva di aver fatto cosa impropria.

Ancora una volta in questo veramente edificante racconto io posso rilevare la squisitezza d'animo dell'artista. Egli non voleva mostrare la tela nè pure al buon Pollastrini, e chi sa per quanto altro tempo sarebbe rimasto a tormentarla, se la sùbita espressione ammirativa del maestro non lo avesse rincorato e il pellegrinaggio de' fiorentini non fosse bastato a scuoterlo, a disturbarlo da una soverchia finitezza, a dargli in un momento la gloria.

Ma di quei plausi l'artista vuole scusarsi, e rammenta che nel '59 erano stati cacciati i principi stranieri: vuol farci comprendere che tutto quel plauso derivava dall'argomento come si dice d'attualità, non vuol fare nessuna parte alle eminenti qualità pittoriche della tela, con buona grazia di qualche sdegnoso « macchiaiuolo », o di un Maxime du Camp, non favorito di uno degli 8 grandi premi del Giurì internazionale.

Poichè non aveva riscosso che tre, e male, delle quattro rate convenute, i denigratori, ora entusiasti, gli concedono di poter vendere il quadro — per 2000 lire — al Granduca, da cui passò al nostro Governo. Magro compenso, in verità, a tanto lavoro, a tanta abnegazione, a tanta eccellenza d'arte, riconosciuta pubblicamente nelle grandi Esposizioni di Londra, di Parigi e di Roma.

Ma a' trionfi doveva ancora seguire un amaro codicillo, il relegamento della tela — per mancanza di opportuno locale — in una sala umidiccia del Bargello: onde le proteste degli ammiratori italiani e stranieri, onde un certo offuscamento generale nella vasta tela, di una intonazione per sè bassa, perchè l'azione si svolge in un interno di gotica sala. Che se la viva macchia scarlatta della veste del Duca strideva agli occhi del Villari, noi possiamo scusarla come un partito pittorico, magari come una intenzione ideale dell'artista di render esosa la veste del tiranno, quasi imbevuta del vivo sangue degl'infelici: quello scarlatto resta l'anima della scena.

In tanta audacia di colore noi dobbiamo però vedere una ragione del favore che suscita la tela negli spettatori e sempre vivo resta pur ne' critici, più convinti o persuasi che la trasparenza prospettica ne sia in tal punto, e più a destra e sul davanti, manchevole anzi che no.

S. USSI — BAMBOCCIATA.

D'altra parte la scena efficacissima ha per sè un valore, direi quasi, immobile nella sua perspicua chiarezza, nel suo significato universale, che non può sfuggire a un intento osservatore. Perciò delle critiche del tempo, io riferisco di preferenza i seguenti periodi del Cavallucci, il quale ne penetrò il senso vero e la ragione assoluta che si trovano in perfetto accordo con le nostre ultime impressioni, senza per altro esserne state anteriormente determinate.

Il Cavallucci sul giornale dell'Esposizione Parigina egregiamente scriveva nel '61:

« L'artista da pochi periodi del Machiavelli, ha saputo cavare una scena piena di movimento, di effetto e profondamente intelligibile... A me poco importa sapere se quel principe titubante a firmare una pergamena, su la quale sono fissi gli occhi di tutti e di una ammutinata soldatesca, si chiami Gualtieri di Brienne o porti altro nome. Io veggo in esso un tiranno che il timore fa vile; i lineamenti del volto me lo dicono straniero, ed in quella carta ei non può segnare che la propria condanna e la liberazione di un popolo da una esosa signoria. La collera che si reprime nel fondo del cuore perchè ha paura, vorrebbe farsi strada e prorompere da quelle labbra pallide e contratte ».

Quindi, avvertendo come il sentimento contristato dalla vista de' brutti ceffi, sopra tutto del vigliacco consigliere, si riposi in quella del duce e del Vescovo sereni, ripiglia: « Non cerco se essi avessero nome di conte di Battifolle e di Angelo Acciaiuoli, mi basta rinvenire in essi personificato il ministero di quella religione che dovrebbe essere fautrice di libertà, e la forza cittadina che sostiene il diritto de' popoli »...

S. USSI — L'ATTENDAMENTO DEGLI ARABI.

In queste considerazioni semplici io vedo la vera ragione che ha ancora il quadro storico, per quanto dagli artisti modernissimi vilipeso e sdegnato. Già a me dà cordialmente sui nervi quell'appellativo di storico. La esagerazione della maniera e la decadenza del genere sta appunto in questo appellativo. Ma un quadro ha ragione di vita e di sentimento, se è colto dalla vita presente o passata, se di quell'istante vitale esprime la passione sinceramente. E dopo ciò non ho che aggiungere al comune disprezzo per tanta vigliacca scenografia, fatta con pochi cenci, come dice il buon Ussi, che ha usurpato nel cuore del nostro secolo la fama di tele storiche.

Nel pittoresco giardino del piccolo Trianon, sia Maria Antonietta camuffata da lattaia — al rezzo delle piante rare e all' ombra discreta delle casucce volutamente agresti —, sia veramente la sua buona contadina che sorride a un elegante cavaliere, io non vedo la ragione di far subito *storico* l'episodio, quando sia tradotto su la tela; ma questa, pur nella sua ispirazione leziosa, avrà interesse se l'interesse di quella cavalleria avrà saputo esprimerci.

E questo esempio valga così di passaggio, senza pretensioni di dogma, ma solo per maggior chiarezza e sintesi di tutte le discussioni fatte e che si faranno, lasciando naturalmente il bel tempo che trovano.

Per ritornare alla « Cacciata », non è male nè pure uscire dall'Accademia Fiorentina. La serenità di concezione, la vita profonda che spira la tela Ussiana è tutta a scapito di molti quadroni più vicini o lontani, i quali tutti fanno capo a quella immensa tela del '29, in cui il Bezzuoli s'illuse di fingere Carlo VIII che entra in Firenze e tutte le diverse impressioni suscitate dallo straniero pomposo. Io non discorro nè di difetti coloristici, nè di concezione manchevole e non poco; domando soltanto che commozione quella tela c'induca. Nessuna, toltone quel puro interesse decorativo e quel nome segnato in basso (che cosa varrebbe la tela senza quel cartello?) che vi possono far pensare a un bel sipario da teatro. Al qual proposito non è mai inutile rammentare il funesto traviamento di buona parte del nostro secolo nell'arte, concepita e resa dall'artista per sè, senza un concetto veramente serio e adeguato dello scopo, a cui i quadri debbano servire. Se il Bezzuoli non avesse sdegnato di fabbricare la tela per un teatro, noi certamente discuteremmo altrimenti la sua opera, la quale appare così spostata e ingiustificabile.

S. USSI — PARTENZA PER LA MECCA.

Ritorno all'Ussi per non accapigliarmi tanto co' poveri morti. E poichè ho detto come egli, anche dopo, e con scrupolo inesauribile, sia tornato su l'argomento rifacendolo di memoria e aggiungendovi più popolo e qualche altro particolare e, più che tutto, meglio curando la trasparenza prospettica, sarà bene della sua attività pittorica dar quelle notizie che posso.

In quel movimento pittorico, che ebro di luce trasse da' paesi orientali ricchezza di particolari seducenti e di colori smaglianti (e che non si può dire da noi ed oltremonti ancora esausto), l'Ussi ha

senza dubbio un posto ragguardevole, se non n'è uno de' primi rappresentanti anche in ordine di tempo. I trionfi in Italia od all'estero lo fecero invitare nel 1869 dal Vicerè d'Egitto a passar quasi un anno al Cairo: principal produzione la « Festa del Tappeto » o il « Pellegrinaggio alla Mecca », tela ampia, di cui ho avuto un barlume nel bozzetto dello studio.

Poi è da ricordare — nella primavera, credo, del 1875 — la sua andata al Marocco con l'ambasciería italiana. Ma, come ben ci narra il De Amicis ed egli mi ha ripetuto, dipingere dal vero in quel paese non era un affare ovvio: il feticismo de' beduini ci vedeva una violazione alle sante leggi del Corano. Se il giovane Biseo potè ritrarre qualche bozzetto, l'Ussi più avanti negli anni temeva giustamente le sassate e si contentò di impregnar gli occhi di quella luce e di quel movimento, dipingendo di memoria — egli me l'ha assicurato — le non poche tele inviate alle Mostre di Torino dell'80 e di Milano dell'81, di cui alcune hanno un carattere simpaticamente decorativo, ed altre si elevano a una maggior penetrazione di sentimento. Fra le prime è ovvio ricordare: la « Scorta del governatore Ben Anda e il giovinetto suo figlio » — il vecchio pittore s'indugiava ancora volentieri in indicarmi lo svelto ginnetto che questi cavalcava — che precedono l'ambasciata italiana; la « Festa a Fez data dall'Imperatore »; il « Ricevimento ufficiale », in cui il pittore si è ritratto che solleva il cappello nero; la « Festa di Maometto a Tangeri » ed altre ancora, specialmente Fantasie.

Per le seconde, se nell' « Intermediario d'amore » troppo è palese una certa compiacenza nel motivo voluttuoso, reso sopratutto nello sguardo intenso, abbiamo per altro « L'Araba al fonte », « Un dervish in pompa solenne », e sopratuttol a « Famiglia dell'arabo nel deserto », che mostrano l'occhio del pittore che scruta il cuore. Anzi, in quest'ultimo quadro, che egli come al solito ha voluto rifare, non è male vedere quasi una interpretazione novissima della Sacra famiglia nel deserto. Certo il mistero di quella vita gretta e randagia vi è colto con sentimento non comune, assecondato anche da una tecnica più libera e forte negl'impasti cromatici.

S. USSI — LA POVERA FAMIGLIA NEL DESERTO.

Grazie alla squisita cortesia della famiglia Maurocordato, che è stata dell' Ussi fautrice devota, ho potuto ammirare la tela dell' « Intermediario ». Il

UNGHIETTA PER LA CUCITURA

Seguire la perforatura per staccare la Polizza.

Valevole per tutto il Mondo.

Valevole per tutto il Mondo.

Alleanza

SOCIETÀ DI ASSICURAZIONI

Sede in Genova - 24, Piazza Nunziata

Polizza

Capitale Sociale sottoscritto L. **15,000,000**

di

Capitale Versato L. **1,500,000**

Auto-Assicurazione

UFFICIO DEL BOLLO STRAORDINARIO DI GENOVA — ALLEANZA SOCIETÀ DI ASSICURAZIONI - GENOVA

contro le disgrazie accidentali dei Viaggi in Ferrovia e Tramvie di qualunque sistema.

ISTRUZIONI PER ASSICURARSI.

I. — Comprare una Cartolina-Vaglia per l'importo di tante volte cinquanta centesimi per quante volte Mille lire di somma assicurata si vuole avere,

così con L. 2.50 si assicurano L. 5,000
» » 5 — » » 10,000
» » 25 — » » 50,000

e così di seguito fino al limite massimo di L. 250,000 (Vedi Art. VI qui retro).

II. — Intestare la Cartolina-Vaglia alla **Alleanza**, *Società di Assicurazioni* in Genova.

A tergo di ogni Cartolina-Vaglia vi è apposito spazio nel quale va scritto:

a) il nome e cognome del mittente (che a tutti gli effetti di questa Polizza si considera essere l'Assicurato);

b) il suo domicilio;

c) le parole *Viaggi Ferroviari*;

d) la parola od il numero della *Serie* di questa Polizza, che l'Assicurato troverà sul margine inferiore dello stampato.

III. — L'Assicurato dia alla Polizza la data del giorno stesso in cui ha spedito alla Società il Premio ed apponga la sua firma alla Polizza stessa.

Da questo momento il Contratto d'Assicurazione è perfetto.

IV. — Per tranquillità degli Assicurati la Società accusa loro sempre ricevimento del Premio, all'indirizzo indicato sulla Cartolina-Vaglia.

V. — Le persone che risiedono all'Estero possono assicurarsi, sostituendo alla Cartolina-Vaglia, un Vaglia-Internazionale oppure possono valersi di tutt'altro modo diretto di rimessa, ma in questo caso, *con Lettera raccomandata*.

VI. — Si consiglia gli Assicurati di unire alla Polizza la Ricevuta della Cartolina-Vaglia, del Vaglia-Internazionale o della Lettera raccomandata per le opportune ricerche, in caso di disguidi postali.

VOLTARE

Serie " EMPORIUM "

CONDIZIONI ALLE QUALI L'ASSICURAZIONE VIENE PRESTATA

NB. Colla parola *Società* s'intende **ALLEANZA** - *Società di Assicurazioni* in Genova.

I. — L'Assicurazione ha principio a mezzodì del giorno che segue quello in cui fu spedito alla Società il Premio relativo mediante Cartolina-Vaglia.

II. — L'Assicurazione ha la durata di dodici mesi ed è valevole in tutto il Mondo.

III. — La somma assicurata corrisponde a tante volte Mille lire per quante volte cinquanta centesimi è stato il Premio spedito alla Società nel modo di cui sopra.

IV. — La Cartolina-Vaglia fa fede della data in cui il Premio venne spedito alla Società, nonchè dell'importo di esso.

Sulla Cartolina-Vaglia l'Assicurato deve sempre aggiungere il suo nome, cognome e domicilio nonchè la Serie inscritta in calce alla prima pagina della presente Polizza.

V. — La Società risponde colla presente Polizza dei rischi di morte e d'invalidità permanente (conforme all'Art. IX) ai quali l'Assicurato può trovarsi esposto viaggiando in Ferrovia od in Tramvia di qualunque sistema, corrente sopra rotaie, a condizione che la lesione corporale causa della sua morte o dell'invalidità, sia la diretta conseguenza di un infortunio (collisione, sviamento, incendio, esplosione, ecc.) occorso al treno od al tramway sul quale l'Assicurato viaggi.

Il personale ferroviario o tramviario viaggiante in servizio è sempre escluso da questa Assicurazione.

La presente Polizza non copre il rischio di guerra e le sue conseguenze.

VI. — Una stessa persona non si può assicurare alla Società, contro i rischi di cui all'Art. V, per somma maggiore di L.it. 250,000. Ogni somma maggiore è nulla e di niun effetto quand'anche risultasse dal fatto di altre Polizze contro le disgrazie accidentali intestate dalla Società allo stesso Assicurato e che con la presente facessero cumulo.

VII. — In caso d'infortunio l'Assicurato (a meno di esserne impedito per la gravità della lesione sofferta) dovrà immediatamente rivolgere o far rivolgere a suo nome, per Lettera raccomandata, una protesta ai proprietari del mezzo di trasporto di cui egli si serviva al momento dell'infortunio. Contemporaneamente prenderà il nome e l'indirizzo di non meno di due testimoni oculari dell'infortunio.

VIII. — I sinistri verranno notificati alla Sede della Società in Genova, per Lettera raccomandata, entro 8 giorni dall'avvenuto infortunio, sia dall'Assicurato stesso, sia dagli aventi causa in caso di decesso di quello.

I documenti a comprova dell'infortunio ed il rapporto medico sulla lesione sofferta o rispettivamente sull'avvenuto decesso, dovranno seguire al più presto ed in nessun caso oltre quattro settimane dopo l'infortunio.

La Società non terrà conto di alcun avviso di sinistro, documento o rapporto inviato oltre i termini suddetti, amenochè l'Assicurato o gli aventi causa possano provare l'impossibilità di esservisi attenuti.

IX. — La Società accorda in caso d'infortunio le seguenti indennità:

a) La somma assicurata in caso di morte;

b) Una rendita vitalizia uguale al 10 0[0 del capitale assicurato: in caso di perdita totale dei due occhi o delle due mani, o dei due piedi, o d'una mano e d'un piede assieme;

c) Una rendita vitalizia uguale al 5 0[0 del capitale assicurato in caso di perdita totale d'una mano o d'un piede;

d) Una rendita vitalizia uguale al 2 1[2 per cento del capitale assicurato in caso di perdita totale di un occhio, di un dito delle mani o di un pollice dei piedi.

Quando l'indennità venga liquidata in seguito alla perdita (giudicata totale da un Medico della Società) dell'uso di un membro e non per l'avvenuta amputazione o rescissione dello stesso, la rendita cesserà dall'essere dovuta quando eventualmente l'Assicurato riacquistasse l'uso del membro perduto.

Per l'Alleanza
Società di Assicurazioni
IL DIRETTORE
Mackenzie

Data ....

Firma dell'Assicurato ....

4500—(*Puntata* I)—679—8-5-'00

S. USSI — LA PREGHIERA DELL'ARABO NEL DESERTO (PER NULAR PASCIÀ).

quale è un possente tipo di moro venditore di arance, espresso con sapienza di rilievo e di toni, nell'atto di guardare la pallida e velata donna che gli appoggia sulle spalle la bella mano e non meno intensamente lo fissa.

Ma l'elegante villino di Via Alfieri a Firenze accoglie anche dell' Ussi una festosa e rosea « Bambocciata », e di rincontro alla descritta tela, un'altra di dimensioni compagne, ma più debole nella intonazione generale: un arabo pomposo di manti bianchi che parla d'amore a una fanciulla seducentissima nel suo manto nero, nel suo petto rigoglioso, nel molle abbandono della mano col tamburello.

Nel piano superiore, in un vivo barbaglio di damaschi rossi, una tela delle « Bagnanti », forse una delle prime che l' Ussi abbia eseguito per sfran-

S. USSI — FUOCHI DI GIOIA: FANTASIA MAROCCHINA.

chirsi la mano nello studio del nudo. Certo, dopo la intensa impressione che le altre tele vi producono per la vivacità de' toni e per la sapienza tecnica nel trattare i veli e le stoffe, questo quadro non vi scuote, benchè la scena vi sia armoniosa e simpatici certi effetti rosei velati nelle carni.

*
* *

E ripiglio co' quadri storici e concludo co' ritratti.

Dopo la « Cacciata », l'appressarsi delle grandi feste dantesche richiamarono, io penso, l'artista a dipingere un episodio della Vita nuova, il più notevole, cioè l' « Incontro di Dante e Beatrice ».

Ma all'aspettazione grandissima non rispose — come notò il Panzacchi — degno favore: i veristi più che gli altri ebbero a dire che quelle figure non parevano dipinte all'aria aperta. Pur se il quadro pareva in alcune parti troppo finito, lieta n' era l' impressione generale per l' alito primaverile, per le figure gentili che contornavano a piè d'un loggiato la scena, in cui lontana ne' suoi veli azzurrini tremolava Firenze.

Dopo, l'artista parve come chiudersi in sè stesso: lavorò sempre alacremente, ma diffidò di esporre. In questo contrasto il Panzacchi vede un riflesso delle vive polemiche che gli si agitavano d'intorno. Io ne volli ridomandare la ragion vera all'artista, che crollò le spalle e mi ripetè: — Ma se la critica è stata tanto buona con me! —

Ora io non voglio a questo sentimento esplicitamente espresso nessun valore speciale riferire; credo solo osservare che quel contrasto era niente altro se non l'esponente psicologico più chiaro della tempra dell'artista, che cercava e cercava e voleva sempre belle cose affermare.

Parimenti io volli farmi ripetere da lui la storia della tanto tormentata « Bianca Cappello ». La tosse lo angustiava troppo, ed a me costava una gran fatica legare mentalmente le poche parole che poteva dirmi per ricostruirla. Ma i molti e molti bozzetti e bozzettini che via via mi porgeva bastavano a colmarmi le lacune.

Vittorio Emanuele voleva acquistare una tela del pittore e si era rimesso in lui pel soggetto. Ora l'Ussi, rivisitando la villa di Poggio a Caiano, dove il re avea fatto riattare la scala che dà nel vestibolo, fu molto colpito dal buon partito pittorico che quella scala massiccia di pietra serena gli offriva come sfondo, e pensò di fingere lì nel vestibolo la scena del velenoso pasto. Bianca appariva radiosa dalla sua stanza, e al desco sedevano il Cardinale e Francesco. Poi pensò fosse meglio che il Cardinale accompagnasse la Bianca, poi mutò ancora altrimenti. E la tela fu mandata a Monaco; e l'artista vi si recò, ma s'imbestialì talmente per la cattiva luce in cui gliel'avevano collocata, che se la riportò nello studio, e lì a grattare la scala — ora si è quasi pentito perchè gli era riuscita assai bene — e a popolare di gran gente la scena. Non aveva pur riflettuto alla sconvenienza di porre il desco sotto quello scalone, da cui i donzelli logicamente potevano farsi a spiare!

Grattò tutto, trasportò in una tela più grande le sue tredici figure e chi sa se avrebbe ancora grattato e mutato, se non si fosse indotto a venderla per le pure spese a un suo grande amico di Vercelli, a un entusiasta che lo chiama salvator della patria!

E il buon Ussi, ripetendo la frase quasi a mezza voce, scrollava le spalle, tossiva e sorrideva.

Un altro episodio drammatico, che come la morte del Sarpi più volte tentò la fantasia del pittore, è quello della Lucrezia Mazzanti, all'assedio di Firenze. Ma il pittore voleva cogliere la onesta donna nell'atto stesso che si slancia nel fiume per salvare il suo onore insidiato, e quella figura, non così facile a cogliere semplicemente dal vero, sforzò la bravura del suo pennello, senza persuaderlo.

Per le qualità eminenti come ritrattista basterebbe solo riguardare la famosa « Cacciata »; la diversità de' sentimenti colti ne' principali personaggi e resi con ogni esattezza di colore e intonazione rispondente, è il miglior argomento da riaddursi. Quegli uomini non sono i soliti apocalittici manichini; son tipi veri e sani. E per tutti ricorderò che Domenico Morelli ha posato per la figura del pallido e disfatto consigliere; come lo stesso glorioso artista napoletano mi ha con piacere narrato, or non è molto. Il ritratto del Niccolini scrivente, ora alla Galleria moderna di Firenze, ci rivela il carattere dell'uomo in un modo eloquente: la stessa fattura solida, senza sovraccarico giro di pennello, ci dice il modo sapiente di sapersi giovar delle migliori ispirazioni antiche, senza che però si possa dire che più a questo o a quello de' classici il modo di sentir la luce e la posa si riferisca.

Del Machiavelli nel suo studio, alla Galleria moderna di Roma, ha detto così bene il Panzacchi, che metterebbe conto riferir per intero la bella pagina. Io posso dire di aver anche veduto non pochi bozzetti del bel ritratto: vi è tutta la coscienza insoddisfatta di rendere quel momento d'ispirazione solenne, per cui gli fiorisce indefinibile quel sorriso sul volto fatto florido dalla villeggiatura e desunto con molta fedeltà da una maschera, forse, del tempo. Ho anche veduto le belle mani aristocratiche disegnate e colorite su un cartone a parte: l'Ussi le ricercò con molta cura, perchè fossero convenienti a significar il culto dello scrittore immortale. Il contorno dello studio, la cortina verde che scopre i molti libri dello scaffale, sono eseguiti con amorosa perizia che, a parer mio, toglie un poco, nella sua evidenza luminosa, all'effetto principale della testa pensosa. Nè saprei negare che una ispirazione classica (per es., il botticelliano S. Agostino nello studio) sia stata, pur inconsciamente, estranea alla concezione complessiva della tela.

A queste due va aggiunta una poderosa testa del Mazzarino, che pende ancora incompiuta nel suo studio. E l'artista l'avrebbe certamente condotta a termine, se quell'energico modello napoletano che gli era giovato a ricostruire l'astuto tipo Abruzzese non gli fosse un bel giorno più ritornato nello studio, senza che ne sapesse ulteriori notizie.

Ed io non posso por termine a queste note che permettendomi di esprimere pubblicamente un desiderio. La forte testa del Mazzarino vive già per sè in tutto quello che meglio ci può esprimere: è veramente un peccato che egli non gli aggiunga gli ultimi tocchi, perchè la bella tela faccia ancora fresca e piena testimonianza della profonda anima dell'artista, troppo chiuso nel suo cerchio di modesta serenità.

Firenze. ROMUALDO PANTINI.

S. USSI — SCORTA D'ONORE ALL'AMBASCIATA ITALIANA NEL MAROCCO.

ARTE RETROSPETTIVA: I RITRATTI D'ISABELLA D'ESTE.

A Rodolfo Renier.

I. MEDAGLIA DI GIANCRISTOFORO ROMANO.
(Esemplare comune).

Permettimi di preluder da solo al capitolo, che nella futura monografia su Isabella d'Este dovrà esser dedicato ai suoi ritratti.

Perchè questo capitolo riesca definitivo, esauriente, parmi necessario promuovere tra gli storici dell'arte una discussione preliminare sulla iconografia troppo intricata e malcerta della nostra eroina. Nessuno di loro se n'è finora seriamente occupato e l'Yriarte coi suoi articoli nella *Gazette des Beaux-Arts* del 1888 e del 1895-96 ha apportato sull'argomento assai più confusione che luce.

Infatti mentre la sua pretesa scoperta del ritratto leonardesco d' Isabella è ben lontana dall' essere così sicura com'egli ritenne ed altri suoi connazionali son disposti a credere, ciò che l' Yriarte dice di altri ritratti della deliziosa Marchesa di Mantova è indubbiamente tutta una sequela di errori marchiani.

Giova adunque rimettere le cose a posto, porgendo elementi precisi che permettano agli storici dell'arte di orientarsi un po' meglio e di identificare qualcuno dei molti ritratti d' Isabella che non possono essere andati perduti e probabilmente sono disseminati per le collezioni d'Europa con falsa od incerta attribuzione di persona e di autore. Quando si pensi che fra coloro che eseguirono o copiarono (sopratutto copiarono) il ritratto d' Isabella d' Este si incontrano i nomi sovrani di Leonardo, di Tiziano, del Rubens, è superfluo soggiungere che queste ricerche non sono dunque una mera curiosità da eruditi, ma offrono il più vivo interesse per la storia dell'arte.

I.

Chi disse che attorno alla culla d'Isabella d'Este s' erano date convegno tutte le fate per prodigare alla primogenita di Leonora d'Aragona tutti i doni più leggiadri che possono ornare una creatura umana, non usò una banale figura retorica, poichè realmente tutte le testimonianze contemporanee ci provano che un fascino irresistibile emanava da Isabella anche bambina.

Nella tristezza sconsolata del suo esilio in Francia Re Federico d' Aragona ricordava d' averla conosciuta quando Leonora la portò a Napoli quattrenne appena, e d'aver giudicato fin da allora che riuscirebbe una creatura incantevole. Se non si fossero opposte la disparità degl'anni e la stretta parentela, Re Federico confessava che non avrebbe voluto altra moglie che questa sua nipote. È di quel tempo che facendosi per la cappella ducale degli Estensi parecchie immagini in cera o in istucco, la effigie di Isabella eseguita da un artista mediocre, certo Bartolommeo Palazzo, destava l'ammirazione generale. Insieme al ritratto di sua madre Leonora si vedeva lì (secondo la descrizione di Francesco Ariosto giureconsulto) « in un cossino de broccado la dolce ydea de Ysabella infante so primogenita, so delicie, so coresino ». Forse anche prima del 1478 era stato eseguito un bizzarro ritratto d' Isabella con la testa inghirlandata di alloro, e di questo ritratto dobbiamo notizia alla curiosa somiglianza che esso presentava con Anna d' Este. La moglie di Ercole II diede in luce il 16 novembre 1531 la sua primogenita Anna (sposata nel 1548 al Duca di Guisa); e contemplando le fattezze della neonata il nonno Alfonso d'Este credette di ravvisare qualche tratto della incomparabile sorella. Girolamo da Sestola detto *Cholgia*, il prezioso corrispondente che Isabella ebbe per 50 anni a Ferrara, nel suo stile sgrammaticato ma vivo, così le riferiva il 24 gennaio 1532 un colloquio avuto il giorno innanzi con Renata :

Ill.ma S.ra patrona mia

« La S.ra Duchessa nostra montò in liticha per andare a vedere giostrare a Schivenoia, e mi chiamò e cusì andando mi domandò de la sua putina : me ne pare molto bene, è belissima e grande. La mi dise che il S.re li aveva dito che l'aveva uno pocho de le somianze di V. S. quando eri pichola. Io li risposi che il me pareva anchora mi cusì, e che aveva visto uno retrato di V. S.ria a Mantoa che mi pareva n'avese uno pocho. Subito mi dise che scrivesse a V. S. la vi pregava li festi mandare dito retrato che poi lo renderia a V. S. El retrato è quelo che vidi a casa di la Brogna quando era là mi che andasemo a tenire el putin de so fiola a casa sua a batizare. El retrato è quando V. S. era puta et à, se ben mi ricordo, *una girianda o fronda che zinze la fronte, con una pena in mezo la fronte*, e credo V. S. l'abia donato a la Brogna perchè lei mel mostrò et eramo in casa sua... V. S. lo faza domandare a la Brogna e lo faza mandare, che como la l'à visto prometo a V. S. che lo mandarò mi. La Duchessa non se parte mai da quella putina e certamente l'è bela e grande... »

Isabella rispondeva a volta di corriere, tutta felice di sentirsi rivivere nella nipotina (31 gennaio 1532) :

« Mando per contento della Ill.ma S. Duchessa il retratto mio che ho pensato esser quello del qual voi mi scrivete per esser fatto in tempo ch'io *ero in età di circa tre anni*. Voi mò potete far giudicio certo se l'ha similitudine alcuna con la puttina di S. Ex. che se a Dio piacesse ch'ella mi assomi-

2. RITRATTO TIZIANESCO D'ISABELLA GIOVANE.
(Museo di Vienna).

gliasse secondo l'opinione de l'Ill.mo S. Duca saria una cosa che mi sarebbe d'un contento incredibile. Ho fatto dare al Pittore *un altro mio retratto che si fece dopo ch'io venni a marito per farlo rinfrescare.* Come el sii in ordine ve lo mandarò. Ben mi piacerà che poi l'un et l'altro me sii rimandato. Raccomandomi alla p.ta S.ra Duchessa ecc... »

Arrivati i ritratti a Ferrara, fu fatto subito il confronto, e si trovò che realmente Anna d'Este riproduceva in molta parte le sembianze di Isabella bambina. « O' abuto li retrati (è ancora il buon Cholgia che scrive in data 8 febbraio)

...e subito li portai a la S.ra Duchessa e tanto li son piaciuti che non lo poteria dire, e subito andasimo da la putina. S.ra mia, il retrato putina li suomia certissimamente, dal naso in zoso è tuta de V. S. Ogn'omo che l'à vista dice che se sumia certissimamente, cusì S. S.ria à voluto che gi li lasa per questo carnevale e poi mi à dito che mi li darà... »

Il 16 maggio i due dipinti ritornavano a Mantova, e Isabella ne accusava ricevuta dicendosi lieta che i congiunti di Ferrara ne avessero fatto eseguir copia « per haver nanti gli occhi quelle memorie di me ». E' possibile che questi quattro ritratti di Isabella bambina — i due rimandati a Mantova, i due rimasti a Ferrara — siano andati perduti? Non è ad ogni modo un dato prezioso di fatto il sapere che Anna d'Este ricordava nelle fattezze la zia? Io non ho potuto aver sott'occhio nessuna effigie della Duchessa di Guisa, ma non sarà difficile a qualche erudito francese il fare questo confronto.

II.

Nella primavera del 1480 Isabella veniva promessa sposa a Francesco Gonzaga; e gli ambasciatori mantovani andati a Ferrara per stipulare le nozze erano entusiasti di quella bambina che « rispondeva con tanto intellecto e con lingua tanto expedita che a mi parve uno miraculo che una puta di sei anni facesse così digne risposte; e benchè prima mi fosse ditto de lo singulare inzegno suo non haveria mai extimato il fusse stato tanto ni tale ». Così l'ambasciatore Cusatro, che più tardi scriveva: « mando madonna Isabella ritrata, aciò che V. S. e D. Francesco possa vedere la effigie sua: ma più è il mirabile intellecto et inzegno suo ». Il ritratto era dovuto al pennello di Cosma Tura: ce ne resta sicura testimonianza nella annotazione dei registri economici riferita dal Venturi sotto la data del 30 maggio 1480, nel qual giorno venivano pagati quattro fiorini al pittore « per havere retrata *la testa* de madonna Isabella ». Cosma Tura doveva più tardi ritrarre parimenti Beatrice d'Este per mandarne l'effigie a Lodovico il Moro; ma questi dipinti sono disgraziatamente perduti.

Non è presumibile che nei dieci anni di attesa al compimento delle nozze qualche altro ritratto d'Isabella non fosse inviato allo sposo per mostrargli il crescere rigoglioso di quella fiorente giovinezza.

Francesco Gonzaga le donava nel 1484 la medaglia che di lui ci rimane, raffigurato come baldo adolescente; e la fidanzata non avrà mancato di ricambiarlo colla sua immagine.

Nel 1490 si celebrarono con grandissima pompa gli sponsali, e ad accrescere le clamorose dimostrazioni di gioia dei mantovani per la nuova Marchesa si gettarono allora delle monete coniate *ad hoc* per commemorare il fausto evento. Quella bella monetina, di cui forse l'unico esemplare conosciuto esiste nel *Münzkabinett* di Berlino, ha importanza capitale per la iconografia d'Isabella, poichè la sua effigie vi venne delineata schiettamente dall'artista, che mirò sopratutto a mettere in rilievo e ad accarezzare il profilo del Marchese Francesco dai capelli fluenti, ondulati, dalla barba ben azzimata, mentre la sposa è lasciata in seconda linea.

Il pittore ferrarese Ercole Roberti era stato l'anima delle feste nuziali d'Isabella e per lei aveva dipinto ben tredici forzieri « usando all'uopo undici mila foglie d'oro, azzurro, lacche e colori diversi ». Nella Galleria Estense si conserva un quadro del Roberti che è forse un frammento decorativo di qualche cassa o mobile e rappresenta la morte di Lucrezia. Il Venturi nel parlare di questo dipinto nella sua *Galleria Estense* (p. 34) raccolse la tradizione che nei tre personaggi del quadro fossero effigiati Alfonso, Ercole ed Isabella d'Este, ma più tardi dedicando nell'*Archivio Storico dell'Arte* (I, 355) una speciale monografia al Roberti, sorvolò su questi pretesi ritratti di Estensi. A me che privatamente ne lo interrogavo l'amico dotto e cortese rispondeva:

Sì, sopprimendo nell'articolo dell'*Archivio Storico* la ipotesi sulla donna rappresentata nel frammento di cassone di Ercole de' Roberti, obbedii a un dubbio, a un forte dubbio di essermi sbagliato, mettendo innanzi la ipotesi stessa nel libro *La Galleria Estense*. Dopo aver scritto questo libro, avevo veduto tutto quanto c'è del Roberti in Europa; e la donna del frammento di cassone mi era riapparsa nel « *Concerto* » del Salting a Londra e in un altro quadro di lui a Carlsruhe, modificata alquanto sì, ma con lineamenti simili, tanto da conchiudere che la mia pretesa Isabella del cassone era forse il tipo muliebre del pittore.

Tutto bene: nè io voglio oggi rimettere in campo l'ipotesi scartata dal Venturi; pure quel romano dalle mani incrociate ricorda marcatamente Ercole d'Este quale ci appare nelle medaglie dello Sperandio, e tra la figura impacciata e grassoccia che il Roberti battezzò per la moglie di Collatino e i lineamenti d'Isabella nella medaglia nuziale del 1490 non manca una certa somiglianza, che può per lo meno spiegare come nascesse la tradizione, prima accettata e poi rifiutata dal Venturi.

D'Isabella dopo il 1490 esistevano certo in Ferrara moltissimi ritratti, perchè il vuoto lasciato da lei nella famiglia e nella corte era così dolorosamente sentito che tutti — congiunti e servi ed amici — provavano il bisogno di averla, almeno in effigie, sempre viva e presente. Questo desiderio si trova espresso nelle molte lettere da Ferrara, dirette alla nuova Marchesa di Mantova, con le più calde e sincere espressioni d'affetto. Beatrice de' Contrari le scrive da Ferrara 10 aprile 1495:

« Come scià V. S. quando la andò a Urbino la Hypolita portò in qua un suo retrato et come vado a tavola lo fazio

ponere suso una cadregha per scontro a me, che vedendolo me pare pur essere a tavola cum V. S. ».

E pochi mesi prima, il 21 dicembre 1494, suo fratello Card. Ippolito faceva dire ad Isabella da Taddeo di Lardi che per amor di lei si sarebbe sottoposto alla noia di *posare*, cosa che

« non avea voluto far per nisuno de soi fratelli... Vole poi mandar là el maestro che retragi V. S. pregando quella se digni esserne contenta perchè il vi vorà tenir in loco di cosa sancta al capo del suo lecto ».

Il pittore doveva essere il Roberti, a cui nel maggio di quell'anno Isabella aveva commesso un ritratto del Duca Ercole: ma il pittore non vi aveva potuto « attendere perchè lo Ill.mo S. Don Alfonso (scrive Bernardino Prosperi) lo fa lavorare altri lavoreri, che sempre li sta sopra ».

Da lettere successive dei corrispondenti ferraresi d'Isabella si apprende che il Roberti accompagnava Alfonso in scappate notturne da scavezzacollo: scappate che nel dicembre esposero il Principe ereditario al rischio di essere ammazzato. Il padre ne fu irritatissimo e licenziò su due piedi i cortigiani che tenevan bordone alle scapestrerie di Alfonso. Tra i licenziati, secondo una lettera dell'11 dicembre 1494 di G. M. Trotti, v'era « Ercole dipintore », e non è improbabile che appunto allora il Card. Ippolito d'Este profittasse dell'occasione per mandarlo a Mantova, tanto finchè fosse sbollita l'ira paterna verso il Roberti che mancò ai vivi un anno dopo.

Se non la stessa ripugnanza del Card. Ippolito a farsi ritrarre è innegabile che anche Isabella non provava un gran piacere a prodigar la sua effigie, ma vi era costretta dalle insistenti preghiere di ammiratori e parenti. La commissione del suo ritratto al Mantegna — ebbi già ad accennarlo nell'*Emporium* — è del gennaio 1493.

Per satisfare — scriveva la Marchesa a Jacopo d'Atri che faceva un viaggio nelle provincie meridionali — per satisfare a la Ill.ma M.na Contessa de la Cerra quale amamo cordialmente havemo ordinato de esser retrata in tavola per mane de Andrea Mantinea, et lo faciamo solicitare per mandartila dreto, aciò che tu sii quello che ge la presenti, nanti la partita tua, la quale volemo che non sia senza la effigie de la p.ta M.na Contessa, doppo che essa vuole la nostra.

Il D'Atri tornò nell'aprile col ritratto della Contessa di Acerra, e Isabella in un'affettuosissima lettera protestava di aver provato la più viva gioia nel veder le sembianze di chi le era cara quanto la sorella Beatrice. La Contessa non era altri che Isabella del Balzo, la futura regina di Napoli, e si comprende questa gran tenerezza d'Isabella per la zia.

Se N. S. Dio concedesse de poterla una volta vedere et abrazare ne pareria essere felice a questo mondo. De quì nasceva el continuo desiderio che havevimo de havere el retrato de V. S. aciò che in qualche parte satisfacessimo a lo affecto nostro. Mò che l'habiamo in carta e in cera, etiam che per relacione de Jacomo et per quello che nui stesse judicam se gli assimiliano poco, sapendo cum quanta difficultà se ritrovano pictori che perfectamente contrafaciano el vulto naturale, tenemolo charissimo e spesso lo consideriamo, supplendo cum la informacione de Margarita, Jacomo et altri che hanno veduto la S. V. al defecto del pictore per modo che niente restamo ingannate del concepto nostro. Ringratiamola summamente che la ce ne habia compiaciute: et la pregamo non manchi de la fede dattace per mezzo de Jacomo de mandarcene un altro in tavola; che cussì faremo nui del nostro a la S. V. per satisfare a la richiesta sua, non già perchè la vedi una effigie bella, ma perchè l'habia in casa la figura di quella che gli è cordialissima sorella.

Questa lettera ha la data del 3 aprile, ed è perciò verso la metà del mese che il Mantegna aveva finito il ritratto d'Isabella, la quale insoddisfatta annunciava il giorno 20 alla Contessa di Acerra di non poterlo mandare e di doversi rivolgere ad altro pittore:

Dolne summamente che non gli potiamo mandare al presente el nostro retracto, perchè el Pictore ne ha tanto mal facta che non ha alcuna de le nostre simiglie: havemo mandato per uno forestere, qual ha fama de contrafare bene el naturale; facto chel serrà lo manderemo subito a la S. V. quale non se scordarà in questo mezo che siamo tutta sua.

Il forestiere prescelto era Giovanni Santi, di cui la cognata Elisabetta d'Urbino doveva aver fatto ad Isabella grandissimi elogi. Nel 1490 Alessandro Collenuccio riferiva allo stesso d'Atri (Pesaro 14 novembre) d'aver portato alla Duchessa un ritratto di Bianca Maria Sforza, e che Elisabetta subito « ne fece fare un exemplo a Giovanni de Sante » suo pittore favorito. E' così che il Santi nel 1493 fu chiamato espressamente a Mantova per eseguirvi non il solo ritratto d'Isabella ma anche altri lavori che gli vennero commessi dal Marchese Francesco e da Monsignor Sigismondo. Infatti Giovanni Gonzaga scriveva da Urbino 25 aprile 1494 al fratello:

« Ho parlato cum Zohanne de Santo de li retracti de V. S. secondo quella mi comise et lui me ha risposto non haverli anchor forniti per non essersi mai rehabuto de la infirmità che gli sopragionse a Mantua, ma como el sii un poco restaurato che 'l possi lavorare el non attenderà ad altro fin che il non habbi servito la Ex. V. »

Avuta notizia della morte del Santi il Marchese si affrettò a scrivere alla sorella Elisabetta:

Quando Zoanne de Sancto fu qua et che li era anchora la S. V. lui tolse impresa de farmi alchuni retrati in certi tondi, como forsi la p.ta S. V. può sapere. Et perchè se non sono finiti non li è più speranza che per sua mano siano per terminarsi essendo sequita la sua morte, dricio el presente cavalaro a la S. V. per lo quale la prego me vogli mandare quelli che esso Zoanne haveva lavorati, finiti o no che siano, perchè farrò supplire io qua al mancamento...

Mant. III octobris 1494.

Elisabetta rispondeva con una lettera, già pubblicata dal Campori, che il Santi non aveva potuto per il male da cui era stato colto a Mantova continuare i disegnati lavori; e lo stesso ritratto di lei, Elisabetta, era rimasto in asso. Più fortuna aveva avuto Isabella col suo, che già il 13 gennaio 1494 era stato direttamente inviato alla Contessa d'Acerra, accompagnato da una graziosa missiva che è utile riprodurre:

Ill.ma et Ex.ma tanquam soror charissima. Per satisfare al desiderio de V. S., *non perchè la effigie mia sia de tal beleza che la meriti andare in volta depincta,* gli mando per Simone da Canossa, cameriere de l'Ill.mo S. Duca de Calabria, el retracto in tavola facto per mane de Zohan de Sancte pictor de la Ill.ma Duchessa di Urbino, qual dicono far bene dal naturale, etiam che questo, secundo m'è referto, se me puoteria più assimigliare, ecc.

La letterina d'Isabella mostra indubbiamente che

ella non giudicava *de visu* il ritratto fattole dal Santi. Questi lo aveva cominciato a Mantova e finito in Urbino, donde era spedito direttamente nel napoletano. La mancanza del modello vivo aveva nociuto alla perfetta rassomiglianza, ma le ripetute proteste della Marchesa alla Contessa d' Acerra ci provano che Isabella non la pretendeva a una straordinaria bellezza, di che sarà a suo tempo da tener conto.

La spiegazione che io diedi dell' insuccesso del Mantegna come ritrattista d' Isabella non resta perciò meno plausibile. Pur conoscendo che ella non possedeva perfezione classica di forme, purezza di lineamenti, Isabella sapeva però che il suo volto irradiato dalla luce interiore dell' anima esercitava una seduzione tutta sua a cui nessuno sapeva sottrarsi: era questa impronta geniale che ella voleva resa dai suoi ritrattisti, e poichè il Mantegna nella rude sincerità del suo pennello si era forse limitato alla rassomiglianza materiale ma non aveva saputo cogliere nel suo vero carattere ammaliante la fisonomia tutta intellettuale della Marchesa, era ben naturale che il ritratto fosse rifiutato dalla giovane principessa — la quale ne' suoi scatti di bambina imperiosa non curava di infliggere una umiliazione al vecchio Mantegna, come non esitava a minacciar la prigione al pigro pittore Liombeni.

Il ritratto mantegnesco d' Isabella che sorte avrà avuto? Fu confinato in qualche angolo del Castello o restò nelle mani del pittore e andò dopo la sua morte disperso? Il Mantegna non serbò rancore di quel rifiuto d'Isabella, poichè sino all'ultimo mantenne con essa la più cordiale amicizia ed a lei si rivolgeva pochi mesi prima di morire nel 1506 per venderle, stretto dal bisogno, la gemma del suo gabinetto di antichità, la *Faustina*. E la Marchesa, benchè la peste, che aveva infierito nella città, le avesse imposto i più duri sacrificî — sino ad impegnar le sue gioie — cercò del suo meglio di assistere il grande artista, dolendosi di non poter essere più liberale con lui.

III.

Già nel 1491, invaghita del busto in marmo, oggi conservato al Louvre, che alla sorella Beatrice d'Este aveva fatto Giancristoforo Romano, Isabella aveva ripetutamente insistito perchè lo scultore si recasse in Mantova a ritrarla; ma è assai dubbio che allora l'artista, sopraffatto com'era di lavori a Milano e Pavia, potesse arrendersi al desiderio dell' impaziente Marchesa. Il soggiorno di Giancristoforo a Mantova non può esser sicuramente dimostrato prima del settembre 1497. Dopo la morte di Beatrice d'Este, che egli accompagnava anche in qualità di cantore, Giancristoforo doveva essersi sentito a disagio nella corte milanese, orbata del suo splendore, d'ogni sua letizia con la fine immatura della moglie di Lodovico il Moro; e si comprende come l'artista fosse felice di passare al servizio dei Gonzaga. Questo periodo della sua vita fu incompiutamente studiato dal Venturi, e merita perciò d'esser rilevato che in quegli anni Giancristoforo fece a Mantova molti e importanti lavori. Ornò anzitutto lo studiolo d' Isabella con fregi e scolture del più fine e delicato magistero: fece due monumenti sepolcrali, che con la data del 1498 si trovano nel Santuario delle Grazie presso Mantova, e che a prima vista si riconoscono per sua fattura. Uno de' monumenti, d'una semplicità ed eleganza deliziose, fu fatto per Girolamo Stanga, un parente di Marchesino Stanga, per il quale Giancristoforo aveva eseguito la celebre porta venduta al Louvre. Ma due lavori soprattutto vanno ricordati come dovuti a Giancristoforo nel suo soggiorno mantovano del 1498: l'impresa del crogiuolo per Francesco Gonzaga e la medaglia d'Isabella d'Este. Già il D'Arco (*Arte e Artefici*, II, 42) aveva pubblicato una lettera di Federico Calandra, da cui risultava che Giancristoforo aveva fornito gli *schizzi* per l' impresa del crogiuolo, ma un caso felice ha voluto che questi disegni si conservassero nell' Archivio Gonzaga insieme alla lettera del Calandra, e da essi si vede che Giancristoforo sottopose alla scelta del Marchese due schizzi, e fu preferito indubbiamente il migliore.

Prima ancora di questa impresa conosciutissima di F. Gonzaga, Giancristoforo nell' estate del 1498 aveva approntato la medaglia d' Isabella: lo sappiamo con certezza da una lettera di Niccolò da Correggio (19 maggio) che la Marchesa interpellò per il motto da incidere sul rovescio.

Pare che Niccolò ne avesse proposto uno banale, già adoperato in altre medaglie; e Isabella che non voleva mai « fare cosa prima facta da altri » ne chiese uno nuovo di zecca. Niccolò ne suggerì tre: *Benemerentium ergo*, *Naturae officium*, *Gratitudinis studio*; ed è il primo che fu prescelto per la medaglia bellissima che ha sul retto l'effigie e sul rovescio una donna alata, che tiene una verga con cui minaccia un serpente, dritto a lei d' innanzi, e sopra la testa il segno del sagittario sormontato da una stella, col motto intorno *Bene. Merentium. Ergo.*

Nell'agosto 1498 il Tebaldeo villeggiando nel bresciano mostrava la medaglia al suo amico Faella, un oscuro poetucolo che ne prese subito occasione per un cattivo sonetto. La medaglia fu largamente diffusa tra gli amici ed ammiratori d'Isabella, ed è perciò che se ne trovano facilmente esemplari in collezioni pubbliche e private. Le richieste però erano così incessanti, che Giancristoforo dovette fare una replica della medaglia nel 1505, modificando leggermente la fisonomia e l'acconciatura della Marchesa e mantenendo immutato il rovescio.

E' questo un fatto inosservato sinora che mi pare risultare evidente dai documenti d'Archivio e dalle varianti che presenta l'esemplare superbo della medaglia di Giancristoforo posseduto dal Museo di Vienna, di cui possiamo dare una riproduzione bellissima in eliotipia, che corregge quella imperfetta del Litta.

Non v'ha dubbio che in questa medaglia Isabella

3. LA « MORTE DI LUCREZIA » DI ERCOLE ROBERTI.
(Galleria Estense di Modena).

ha un naso piuttosto aquilino, il labbro inferiore è lievemente sporgente, la collana è d'altra foggia, a treccia anzichè a groppi; e linee marcate segnano l'attacco del corpetto: tutte modificazioni che non possono dipendere da una più o meno accurata impressione della medaglia, e che sono vere e proprie varianti introdotte in un secondo conio. Ciò del resto si desume con certezza dall'esame dei documenti già pubblicati in gran parte dal Venturi (*Arch. stor. dell'arte*, I, 150-52).

La medaglia era stata coniata nel 1498 e noi incontriamo nel 1507 una lettera di Jacopo d' Atri che scrive da Napoli 24 ottobre:

Zohan Christopharo romano vostro servitore di cuore è qui et me ha facto degno de una medaglia de V. E. che è mille volte bella come voi medesima. Me dice haverla mostrata come cosa divina ad tutte queste regine quale tutte cum maravegla la reguardava et che la Regina mugliera avante andasse in Spagna la vidde, che pareva non se potesse saciar de guardare, dicendo che ultra la singulare belleza che l'effigia indicava un grande inzegno, como per fama al tempo che essa era in Franza molte volte haveva udito, desiderando ultra modo de vederve una volta. Così tutte le altre che la vide summamente la laudò, insino alle galante et graziose figlie del grande Capitaneo, prima che de quà partessero, le quale dopoi reguardatola per longo spatio mille volte dice che 'l basò la bella medaglia, havendo anche loro per fama udito rasonare de la condicione et valore vostro. Io ho interrogato esso Zo. Christophano quale più de queste gran Madonne hebbe piacere de tale medaglia; ma dice che tutte generalmente la laudò excessivamente et quello che più di loro haveva judicio tanto maggior laude ne dava et le galante figlie del grande Capitanio pareva che havessero invidia e desiderassero havere parte de tale effigie.

4. MEDAGLIA NUZIALE DI FRANCESCO GONZAGA E ISABELLA D'ESTE.
(Münzkabinett del Museo di Berlino).

Jacopo d' Atri era il segretario prediletto di F. Gonzaga già da molti anni, lo aveva accompagnato in tutte le guerre succedute alla calata di Carlo VIII e poteva perciò scriverne le gesta nelle sue *Cronache* pubblicate dal Visconti; era uomo colto, amico di letterati e di artisti, intermediario fra Isabella e il Pontano, il Sannazaro; buon gustaio anche in cose d'arte. E' mai possibile che egli, vissuto sempre in grande intimità colla Marchesa, alla quale dal campo mandava giornalieri ragguagli su tutto ciò che interessava suo marito, avesse aspettato nove anni a conoscere la medaglia di Giancristoforo e ne scrivesse alla Marchesa come di cosa nuova non ancor vista? No, la sua lettera può spiegarsi solamente col fatto che la medaglia datagli da Giancristoforo era una variante della già conosciuta. Così pure si comprende benissimo la burla fatta all'Unico Aretino, della quale il Venturi ha dato i documenti incompleti. Manca cioè la lettera dell'Accolti da Roma 1° luglio 1506 che dà la chiave di tutto. Ecco in poche parole l' arruffata storiella. Nel novembre 1505 Giancristoforo recandosi da Mantova a Roma passò da Fossombrone, dove doveva consegnare all'Unico per commissione della Marchesa una delle sue medaglie. La Duchessa d'Urbino, per beffarsi dell' Accolti suo spasimante, indettò Giancristoforo a mostrare all'Unico soltanto la medaglia d' Isabella senza lasciargliela. L' artista la ritenne seco col pretesto che doveva servirsene per farne altre e promettendo all'Unico di spedirgli in breve da Roma l'esemplare destinatogli. Viceversa passarono mesi e mesi e l' Unico non vedendo più la medaglia capì che gli era stato giuocato un tiro dalla *traditora* di Urbino e se ne dolse con Isabella. Era possibile questa burla, se si fosse trattato della medaglia del 1498? No certo, perchè di quella ce n'erano tante in giro, che Giancristoforo non aveva il menomo appiglio per ritenere l'esemplare dovuto all'Unico, mentre la sua gherminella era ovvia quando poteva addurre il pretesto di dover « torre lo exemplo » di una medaglia nuova in parte, com'era quella che nel novembre 1505 aveva recato da Mantova e che nel 1507 mostrava al D'Atri, in quei due anni sbalestrato qua e là per missioni politiche.

IV.

Mentre Giancristoforo Romano attendeva nel 1498 alla medaglia d'Isabella, un altro ritratto in pittura della Marchesa veniva commesso al parmigiano Gianfrancesco Maineri. La vedova di Giangaleazzo Sforza, che soleva firmarsi « Ysabella de Aragonia Sforcia unicha in desgracia », costretta com' era a rifugiarsi nel santuario delle memorie per sopportare la sua tragica sorte, cercava di ornare il suo appartamento co' ritratti delle poche persone care al suo cuore. E' perciò che nel giugno 1498 mandava apposta a Mantova il Boltraffio munito di questa commendatizia:

Ill.ma D.na consanguinea nostra amantissima.

Tanto è l'amore et affectione che portavamo ad la b. m. del S.r Re nostro fratello che non se lo possemo domenticare et mettere in oblivione, ma continuamente ne l'havemo fixo nel core. Et poichè al N. S. Dio è piaciuto de levarnelo pensiamo tuctavia de trovare qualche suo bono retracto, donde inteso nuy che lo Ill.mo S.r Marchese nostro l'ha vero cavato quando Sua M.ta viveva, che molto n'è piaciuto, venendo lì ad Mantua M.ro Zo. Antonio Beltrafio depintore molto experto nel mestero suo, presente exhibitore, li habiamo dato

carico che 'l se presenti dal S.r Marchese con una nostra li habiamo scripta che lassi cavare dicto retracto, quale ne ha promesso de fare volenteri, et siamo certe che Sua S.ria non mancho ne gratificarà in questa cosa che continuamente ha facto ne le altre. Et adciochè V. S. habia parte che siamo satisfacte de questo nostro desiderio pregamo anchora quella sij nostra procuratrice, metendo nuy questa nostra obligatione apresso l'infinite altre ecc.

Mediolani 13 Junii 1498

Isabella de Aragonia Vicecomes
Ducissa Mediolani.

Inutile dire che il Boltraffio fu accolto con la maggior cortesia dai Gonzaga: e pochi mesi dopo Isabella d' Aragona espresse il desiderio d' aver il ritratto della Marchesa, ch' ella amava teneramente quanto forse aveva odiato la sua superba rivale Beatrice d'Este. Per eseguire questo ritratto fu appunto mandato a chiamare da Ferrara il Maineri. Beatrice de' Contrari riferiva ad Isabella d' Este il 18 novembre:

« Ho visto quanto la Ex. V. me scrive circa quel retratto ecc. et il desiderio l'haveria de havere il pictore: gli ho parlato, qual dice de presente sentirse non bene... fra octo giorni partirà per venire a satisfare a le voglie di V. Ex. ».

E il 21 novembre:

5. FRANCESCO GONZAGA, RITRATTO ATTRIBUITO AL BONSIGNORI, POSSEDUTO DALL'ANTIQUARIO BRESSANELLI DI MANTOVA.
(Fotografia di Giuseppe Lanzoni).

« El viene da V. Ex. el pictore... è stato arquanto renitente, dubitando che la non havesse hauto a male el retracto facto a la Eleonora. Lo ho assigurato dicendoli la el vederà volentiera et li farà bon tractamento. Così per essere bon pover homo gli lo racomando ».

Dagli accenni oscuri di Beatrice parrebbe potersi desumere che il Maineri temesse di esser incorso nell'ira d'Isabella, per aver ritratto una Leonora a lei invisa (?). Certo è che egli andava a Mantova trepidante, e un altro corrispondente ferrarese della Marchesa sentì il bisogno di munirlo di speciale commendatizia.

« Il presente exhibitore — dice Francesco Bagnacavallo. lett. 23 novembre — si è M.ro Zohanne Francesco da Parma che retrò la ill.ma M.a Anna dopoi che la era morta de più de uno mexe et è quello che ha retracto l'amico ecc. (sic). Il vene per servire a V. Ex. et me credo che li satisfarà assai.

6. ISABELLA GONZAGA DUCHESSA D'URBINO, RITRATTO DI SCUOLA VERONESE.
(Galleria degli Uffizi, Firenze).

l'è homo molto timido, perchè si bisognarà che V. Ex. gli facci animo. Et per servire quella l'è venuto voluntiera... »

Isabella d'Este amava incoraggiare gli artisti modesti e valenti: e il Maineri, pittore e miniatore finissimo, si conciliò subito le sue simpatie, sicchè lo troviamo a Mantova anche nel 1504 (*Arch. st. dell'Arte*, I, 88).

I fratelli Carlo e Camillo Strozzi di Ferrara avevan già da tempo commesso al Maineri una pala d'altare, che l'artista aveva promesso di dar finita pel Natale del 1498, e ben inteso con la gita del pittore a Mantova il quadro era rimasto a mezzo. Gli Strozzi tempestavano, andando in casa dell'artista a redarguirne la moglie e minacciarla di « danni et interessi , sicchè la povera donna si rivolgeva per aiuto alla Marchesa di Mantova. Questa fece immediatamente sentire il suo *quos ego*, per quanto temperato da forme cortesi; e gli Strozzi « subito inclinarono la testa, facendo reverenza a Sua Ex. » (lett. del Bagnacavallo, 10 dicembre).

Il Maineri lavorò sino al marzo dell'anno successivo al ritratto di Isabella, che spedì allora a Milano, ordinando con la sua consueta diplomazia femminile che venisse, prima di consegnarlo alla Duchessa vedova, mostrato al sospettoso Lodovico il Moro. La sua lettera del 13 marzo 1499 è per più rispetti caratteristica:

Ill.me princeps et Ex.me dom. pater col.me Dubito venire in fastidio non solum a la S. V. ma ad tuta Italia cum mandare questi miei retracti in volta, et benchè malvoluntieri il faccia, nondimeno essendone cum tanta instancia recircata da chi me può comandare, non posso negarli. La Ill. M.a Duchessa Isabella de novo me ha facto pregare che voglia mandare uno di miei retracti coloriti. Ritrovandomi questo anchor non mi sia molto simile, per essere uno poco più grasso che non sono io, lo ho consignato al Negro mio M.ro de stalla, cum ordine che prima ne parli a la Cel.ne V. et quando la se contenti lo presenti a la p.ta M.a Duchessa da mia parte; quando non, facia quanto la gli comandarà.
Mantuae, XIII Martii 1499.

Il Moro rispondeva il 21 marzo:

« Dal Negro ne è stato presentato la lettera de la S. V. col ritracto suo la imagine del quale ne è piaciuta *parendone assai simile* a lei; è vero che è *alquanto demonstrativa de più grasseza* che non ha la S. V. excepto se non la è facta più grassa dopoi che noi la vidimo. »

V.

Ed eccoci al ritratto leonardesco d'Isabella.

Ne' suoi frequenti viaggi a Milano la Marchesa aveva conosciuto ed ammirato il grande artista, e la vaghezza di poter confrontare i suoi quadri con quelli di Giambellino l'aveva spinta a mandare un giorno un cavallaro apposta per farsi dare il ritratto che Leonardo, molti anni prima, aveva eseguito della favorita del Moro, Cecilia Gallerani.

E' pure probabile che Leonardo in qualche sua gita a Firenze per interessi domestici si fosse fermato a Mantova e vi avesse ricevuto cordiali accoglienze. A lui parrebbe doversi riferire questo biglietto del Marchese Francesco al suo tesoriere:

Char.me noster. Volemo che tu daghi ad *Leonardo fiorentino*, exibitore presente, undece ducati, quali gli damo in pagamento de tante corde da leuti et viole che lui ne ha date, expedendolo subito a ciò che se ne possa andare al viagio suo et questo è nostra intentione.
Godij (Goito) XIII decembris 1498.

Nei documenti mantovani il Vinci è quasi sempre designato semplicemente « Leonardo fiorentino »; la sua perizia nella musica è parimenti notissima — nulla dunque si oppone a credere che pregato dal Marchese gli avesse recato da Milano buone corde da liuto e viole.

Ad ogni modo è certo che sulla fine del 1499, quando la tempesta rovesciatasi sul Moro indusse l'artista a lasciar Milano, egli riparò dapprima a Mantova: e di quel soggiorno riportò l'impressione più grata. Ne abbiamo la prova nel fatto, che stabilitosi a Firenze nella primavera del 1500, Leonardo, malgrado la sua proverbiale pigrizia, consentiva volonteroso a fare alcuni disegni desiderati dal Marchese Francesco. E qui mi permetto una piccola digressione, che il nome di Leonardo basta da solo a giustificare. Bisogna sapere che il Marchese di Mantova, nominato Capitano generale de' Fiorentini, aveva fatto una scorsa a Firenze, ed in quella occasione aveva visto una bellissima villa del ricco mercante Angelo del Tovaglia, suo ordinario corrispondente in quella città. Nel luglio del 1500 ripensando alla villa del Tovaglia, gli venne l'idea di « farne fare una simile » nel mantovano,

e chiese perciò al proprietario che gli mandasse « in dessigno cum le mensure la casa sua ». Francesco Malatesta, allora agente marchionale a Firenze, era in grado un mese dopo di spedire al Marchese un disegno della villa del Tovaglia, buttato giù a tamburro battente dal Vinci.

« Mando alla ill.ma S. V. el disegno de la chasa de Agnolo Tovaglia facto per man propria de Leonardo Vinci el qual *se rechomanda come servitore suo a quella et similmente a la S.ria de Madona.* Domno Agnolo dice che 'l vorà poi venire a Mantua per potere dar judicio qual serà stato migliore architetto o la S. V. o lui; benchè 'l sia certo de dover essere superato da quella, sì chè *facile est inventis addere,* sì perchè la prudentia de la S. V. non è da equiparare a lui. El p.to Leonardo dice che a fare una chosa perfecta bisogneria poter transportare questo sito che è qui là dove vol fabrichare la S. V. che poi quella haria la contenteza sua. Non ho facto far colorito el disegno nè fatoli metere li ornamenti de verdura, di hedera, di busso, di cupressi nè di lauro come sono qui per non parerme molto de bisogno; pur se la S. V. vorà, il p.to Leonardo se offerisse a farlo *cusì de pictura che di modello* come vorà la p.ta S. V. » (11 agosto).

Le gravi difficoltà politiche in cui il Marchese era impigliato non gli permisero subito di accettare le profferte del Vinci; ma della villa del Tovaglia si torna a parlare nei documenti mantovani del 1501, quando lo stesso Malatesta mandava preziosi ragguagli sull'autore di quell'edificio, che Leonardo non aveva sdegnato di esemplare. Il 2 aprile 1501 il Malatesta annunziava al Marchese:

« Io ho facta opera con D. Agnolo Tovaglia de far fare el modelo de la chasa sua per mandarlo a la S. V. Ma esso Agnolo me ha proposto uno partito el qual saria molto più al proposito... che la p.ta S V. havesse lì el M.ro che fece la propria chasa sua, el qual è uno Lorenzo da Monte Aguto, el qual ultra a la casa del p.to D. Agnolo fece de molte fabriche al M.co Lorenzo q. de Medici, et è tenuto questo tal m.ro homo inzegnoso et molto sufficiente circha tal exercitio del fabricare... M.ro Lorenzo è contento de venire a servir quella et a questo modo la S. V. haveria el modello et el m.ro insieme ».

Se il Marchese non desidera di avere l'artista, si « farà fare il modello ».

Se mal non m'appongo questi progetti di una nuova villa da aggiungere alle altre magnifiche di Marmirolo e di Gonzaga, si concretarono nel 1508 con la fabbrica di Poggioreale — la *Andina* celebrata in un poemetto di Battista Fiera.

Ma è tempo di ritornare a Leonardo, che nel marzo del 1500 mostrava in Venezia al suo vecchio amico Lorenzo da Pavia il ritratto di Isabella, che aveva abbozzato a Mantova nella sua ultima gita. « E l'è a Venecia (s'affrettava il 13 marzo a scrivere il Gusnasco alla sua idolatrata padrona) e l'è a Venecia Lionardo Vinci, el quale m'à mostrato uno retrato de la S. V. che è molto naturale a quela. Sta tanto bene fato, non è possibile melio ».

Del ritratto d'Isabella Leonardo fece due schizzi: l'uno ritenne con sè ed è quello mostrato al Gusnasco, l'altro lasciò alla Marchesa, che purtroppo dovè presto privarsene, poichè suo marito credette bene di donarlo via, ond'è che Isabella nel marzo 1501, col mezzo del celebre Predicatore fra Pietro da Nuvolara, faceva pregare il Vinci a mandarle « un altro schizo del retrato nostro ». Benchè Leonardo, quando la ritrasse « di carbone » le avesse promesso di farla « una volta di colore », pure Isabella non insistette in questo suo desiderio, e supplicava l'artista di « convertire el ritratto nostro in un'altra figura » di un Cristo disputante co' dottori. Ma le più umili e calde insistenze, fatte per lettera o col mezzo de' corrispondenti fiorentini, non valsero ad ottenere da Leonardo nè il ritratto a colori nè il « Cristo giovinetto »; e i documenti mantovani non lasciano dubbio sulla poca cavalleria mostrata dal Vinci per la sorella di Beatrice d'Este. Ad ogni modo risulta chiaramente che Leonardo eseguì due (e fors'anche tre) schizzi del ritratto di Isabella; e l'Yriarte credè di scoprire in un cartone del Louvre (della collezione Vallardi) e in un disegno della Galleria degli Uffizi questi abbozzi preziosi dell'effigie della Gonzaga.

Anche in cose d'arte bisogna procedere « dal noto all'ignoto », e perciò intendo prima passare in rassegna tutto il materiale archivistico e iconografico, e solo alla fine di queste ricerche mi riserbo di esaminare se la identificazione del ritratto Leonardesco, tentata dall'Yriarte, sia veramente accettabile senza un'ombra di dubbio. Qui non posso trattenermi dal dire che se realmente la « scoperta » dell'Yriarte dovesse esser suffragata da giudici competenti, sarebbe questo un bellissimo caso, poichè a farlo apposta gli argomenti portati in campo dal critico francese sono i meno serii e concludenti, che si possano immaginare. Egli infatti non si è tanto

7. BEATRICE D'ESTE, RITRATTO ATTRIBUITO A LORENZO COSTA.
(Galleria Pitti, Firenze).

basato sul confronto con la medaglia di Giancristoforo Romano — che lo lasciava esitante, — quanto su certa figura del quadro del Costa, pure al Louvre, che si è voluto battezzare col titolo *La Cour d'Isabelle d'Este*.

Nous serons moins timides, et nous jetterons plus de lumière sur l'identité du modèle qui a servi pour ce dessin piqué, en mettant en regard la jolie tête penchée d'une figure de premier plan du tableau que Lorenzo Costa a peint, vers 1504, pour Isabelle d'Este (sur un sujet donné par elle, sur des dimensions qu'elle a fixées) afin de faire pendant à deux Mantegna, à un Perugin et à un Giovanni Bellini, dans son nid d'élection, son *Paradiso*.

Le tableau figure aujourd'hui au Louvre dans la galerie italienne, sous le N. 175, et il a pour titre *La Cour d'Isabelle d'Este*. Dans ce *Studio*, d'où elle adressa tant de lettres aux artistes de toute l'Italie, la marquise avait fait encastrer le tableau de Costa entre deux beaux *candelabri* sculptés, et, sur la boiserie en *intarsiatura* formant le cadre, on lit encore, au-dessus de la place qu'occupait l'oeuvre, le nom: *Isabelle d'Este*, comme pour indiquer aux spectateurs que l'artiste avait peint dans ce tableau le portrait de la marquise de Mantoue. Il ne restera plus qu'à comparer le dessin de Léonard au portrait de Costa, et le lecteur conclura.

Orbene vedremo fra breve: 1° che quel quadro del Costa non ha nulla a fare con la corte d'Isabella d'Este; 2° che data pure l'ipotesi, che il Costa avesse voluto rappresentare la corte d'Isabella, la figura, su cui ha posato gli occhi l'Yriarte, è una figura secondaria, accessoria e non perciò quella della Marchesa, sulla quale doveva, per necessità, concentrarsi l'attenzione dello spettatore: 3° che mentre l'Yriarte, per *commodità di causa*, fa collocare il quadro del Costa nell'appartamento del Paradiso, su in alto della Corte Gonzaghesca, l'inventario redatto nel 1542 lo registra fra i quadri trovati, dopo la morte d'Isabella, nel suo *studio* « in corte vecchia appresso la Grotta », cioè a pianterreno!... Più sballato termine di confronto per il ritratto leonardesco non poteva davvero trovarsi.

VI.

Nel 1502 si celebrarono con gran sfarzo a Ferrara le nozze di Alfonso d'Este con Lucrezia Borgia: e Isabella che aveva visto non senza rammarico infangarsi la sua casa con quell'unione, imposta da necessità politiche, teneva più che era possibile a rispettosa distanza la mal accetta cognata. Costei però cercava di ingraziarsi in ogni modo la Marchesa di Mantova, e poichè un ritratto di lei non le era stato spontaneamente offerto ricorse all'espediente di inviare un artista a Mantova.

« Essendo venuto da Roma Zo. Jacomo sculptore exhibitore di questa et portato seco alcuni boni retrati et fatone anche qui certi altri in perfectione ho conosciuto la sufficentia sua et desiderando io grandemente havere la effigie de V. Ex. prego quella quando nolli sia incomodo voglia essere contenta lassarsi ritrare dal dicto che me ne farà singularissima gratia ».

Così la Borgia scriveva ad Isabella il 14 maggio 1502. Chi fosse questo Gian Giacomo non saprei dire: certo, un poco di buono, perchè un anno dopo da quella commendatizia ad Isabella, Lucrezia doveva eccitare il Marchese di Mantova a far imprigionare « Zo. Jacomo sculptore et aurifice » che era scappato da Ferrara, portandole via un rubino e un diamante; e il Marchese le rispondeva (19 luglio 1503) che non era facile agguantare quell'artista randagio, di « domicilio instabile ».

Fra le dame che avevano accompagnato a Ferrara Isabella per le nozze della Borgia, la più entusiasta della nostra eroina era la Marchesa di Cotrone, che le assegnava il vanto della bellezza e della grazia non solo sulla sposa ma su quante altre gentildonne erano intervenute alle feste. Tutte erano « uno niente » a paragone d'Isabella, scriveva la Marchesa di Cotrone allo sposo felice, Francesco Gonzaga. Restituitasi nelle provincie napoletane, la Marchesa di Cotrone serbava il più affettuoso ricordo d'Isabella d'Este, e nell'agosto 1506 le spediva un sonetto composto dal Cariteo sopra un tema veramente bizzarro. La Marchesa di Cotrone aveva cioè « da un maestro de scultura molto excellente » fatto ritrarre in marmo Isabella, guidando l'artista in parte « cum una medaglia di piombo » che ella possedeva (la medaglia di Giancristoforo romano) e in parte con le sue indicazioni sulle fattezze della Gonzaga. Questo *tour de force* provava (come scrive Tolomeo Spagnoli) che doveva tenerla « ben impronta nel core chi lontana tante miglia da lei la sapeva ritrarre tanto perfettamente ». Ad Isabella il busto inviatole piacque moltissimo e si affrettò a donarlo via; ma la Marchesa di Cotrone l'aveva mandato per semplice *ispezione* e richiese che le fosse restituito. Da ciò la necessità per Isabella di rivolgersi a Giancristoforo perchè eseguisse un altro suo busto. Al suo agente romano ordinava il 12 marzo 1506:

Fareti dire (alla M.sa di Cotrone) che scrivemo a Zo. Cristoforo sculptore che 'l gli facci uno ritratto in marmo de la effigie nostra perchè non sapendo che la volesse indrieto quello ce haveva mandato lei lo donassimo a persona che ce lo rechiese et ne pareria villania a repeterlo.

E a Giancristoforo che allora dimorava in Roma ingiungeva direttamente con lettera di pari data (*Arch. st. dell'Arte*, I, 151):

Desiderando la S.ra Marchesa de Cotrone de havere una testa de marmo de la effigie nostra, haveremo charo che ne vogliati fare una de la mità de la grandeza o circa che fu quella de Alexandro da Baese et darla da parte nostra alla dicta Marchesa, che noi ve remetteremo li denari che ne scrivereti apreciarla...

Floramonte Brognolo che era l'agente romano dei Gonzaga in quel tempo rispondeva l'11 novembre:

« La lettera de Gio. Cristoforo sculptore per lo ritratto che li scrive V. Ex. se consignerà in man propria, licet non bisogni perchè la S.ra Marchesa non vole altro ritratto per essere contenta che quela habij retenuto el suo et factone la voluntà de V. S. »

Probabilmente dunque Giancristoforo non fece altro busto d'Isabella: l'unico perciò che si abbia a ricercare sarebbe quello che la Marchesa aveva donato al suo scalco Alessandro da Baese — busto che risaliva a parecchi anni prima del 1506, forse al 1498-99, al periodo della maggiore attività di Giancristoforo a Mantova. Doveva anche essere un busto di più che mediocri proporzioni, poichè la Marchesa ordinava che per la Marchesa di Cotrone

si facesse di metà grandezza di quello regalato al Baese.

Tre ad ogni modo — secondo i documenti mantovani del 1502-06 — sono i busti di Isabella da ricercare: quello di Giancristoforo, l' altro di Gio. Giacomo scultore ed orefice lodato dalla Borgia, e il terzo di un maestro qualificato per « molto excellente » dalla Marchesa di Cotrone. A questi si aggiunga un quarto ritratto eseguito nel 1506 per donarlo a Margherita Cantelma, l'amica del cuore di Isabella. Fu Mario Equicola che lo portò a Ferrara alla Cantelma, la quale il 15 settembre diceva di averlo accolto con « omni veneratione ».

Che fine avranno fatto? E' sperabile che sia stata più lieta di quella toccata a una bella immagine di Isabella che esisteva come *ex-voto* nella Annunziata di Firenze. In quella chiesa, dove i Gonzaga possedevano una splendida cappella disegnata dall'Alberti, anche il Marchese Francesco aveva fatto collocar la sua effigie; e la Marchesa di Cotrone visitando Firenze nel 1502 scriveva il 30 maggio al Gonzaga:

« Mi son stata a la Nunciata et visto la cappella de V. S. con le arme in modo che agio adorato più quelle arme che li Santi che gi erano pinti. Dapo' ho visto V. S. de argento tanto gintil, in modo che nocte et dì non penso ad altri che a la S. V. »

Non men bella era l'immagine lasciatavi da sua moglie, e di cui un oscuro artista fiorentino con lettera del 25 dicembre 1507 reclamava il prezzo:

« Fa ora circa anni due che la S. V. venne qui a Firenze alla Anunziata e che mi facesti fare una inmagine a vostra similitudine che è delle belle magine che vi sieno e fecila porre nel più bello luoco che sia in quella chiesa che ne feci quistione co' frati che non ve la volevono porre in quello luoco, ora la ve si pose ed èvi et è più bella che mai, come caschuno vostro mantovano che sia venuto in questa terra può fare fede. La S. V. sa che quando me la facesti fare che io ne volevo duc. 25 d' oro, che se fussi stato un altro n'arebe voluto duc. 50 ».

(Ha ancora da avere 10 ducati e prega gli si mandino). Si firma « Filippo Benintendi di Benintendi fa le immagine. »

Un incendio distrusse, con quello de' Marchesi di Mantova, tutti i ritratti ed *ex-voto* di Principi, Papi, nobili fiorentini ecc. onde la chiesa dell'Annunziata andava superba.

VII.

Ma veniamo finalmente al ritratto del Costa. Da' documenti mantovani risulta che dovette essere uno de' meglio riusciti d'Isabella, e si deve solo a un errore del Bertolotti se questa notizia non fu sinora rettamente apprezzata. Quell'abborracciatore di zibaldoni indigesti possedeva, a rovescio di Mida (col quale aveva comuni gli orecchi), la virtù di convertire in ganga tutto l'oro che incontrava nelle sue esplorazioni archivistiche. Un bel documento, un fatto prezioso si cambiavano subito, sotto la mano del Bertolotti, in uno sproposito. Così è che un ritratto isabellesco del Costa cambiò sesso e diventò... un ritratto di suo marito. Il Copialettere Lib. 201 reca questo biglietto al Calandra:

Zo. Jacomo... Perchè vorressimo far mettere ne l' ultimo quadro che ni ha fatto il Costa del retracto nostro un bel distico a laude sua, haveremo a charo ne facciati qualcuno et mandarcelo.

Capriane XXVIII Junij 1508.

Il Bertolotti (*Artisti in relazione coi Gonzaga*, p. 27) credette che il Copialettere fosse del Marchese e senza curarsi d'altro riferì a lui il prezioso dipinto: il Venturi e il Kenner, non avendo modo di controllare l'errore, accettarono per buona moneta l'affermazione bertolottiana. Ma il Copialettere Lib. 201 è invece d' Isabella d' Este, e solo una svista de' vecchi archivisti lo spostò collocandolo tra quelli del Marchese Francesco, mentre sul frontespizio si legge a lettere di scatola « Registrum Litterarum ill.me D.ne Marchionissae »; e anche senza il titolo esterno, tutto il contenuto del Copialettere emana da Isabella, e niente affatto da suo marito. Ogni dubbio viene poi rimosso dal fatto che di quel ritratto, per cui si chiedeva un distico del Calandra, si parla in moltissime lettere del 1508, tutte dirette alla Marchesa. Ella faceva allora arredare con ogni sorta di oggetti d'arte il suo appartamento in Castello, vicino alla Sala degli Sposi del Mantegna: e poichè nell' estate si trovava a villeggiare a Cavriana, una corrispondenza quasi giornaliera da Mantova la teneva informata sul progresso dei lavori, ed ella dava a sua volta istruzioni e suggerimenti. Il 15 luglio scrive: « diceti a mag.ro Polo che gli mandaremo in breve le littere da mettere al quatro del retratto nostro ». Queste lettere andavano « di sopra al quadro », come s'apprende da un biglietto del soprastante ai lavori, Federico Cattaneo — il quale riferiva il 26 agosto che, essendo venuto il Duca d'Urbino a visitare la sua promessa, Eleonora Gonzaga, il Marchese Francesco s'era affrettato a mostrargli il ritratto d' Isabella. « Andeteno tutti a sedere et resonono di molte cose, in specie de picture. Lo ill. S. me ciamò, qual me mandete a tore lo retrato de V. S. De pocho inanti io ge haveva fato ponere lo telaro suo. Subito lo portai, dove che piaque ad ogniuno ». Nel novembre dello stesso anno Isabella era a Ferrara, e le sue lodi entusiastiche del ritratto del Costa invogliarono gli Estensi a vederlo: si mandò espressamente un cavallaro a Mantova per portarlo a Ferrara.

Dove sarà andato questo dipinto, che era fregiato o di un distico del Calandra o — come appar più probabile — di una iscrizione *ad hoc* (« littere »)? Mi par già di sentire qualche francese esclamare: per bacco, non c'è dubbio — è *la Cour d'Isabelle d'Este* che noi abbiamo al Louvre.

Prescindendo dal fatto che Isabella non avrebbe mai designato quel quadro col titolo improprio di *retrato nostro*, è incontestabile che la qualificazione appioppatagli da' francesi non è che un'assai tardiva appiccicatura. L' inventario del 1542, redatto tre anni dopo la morte d'Isabella dal notaio Stivini, lo descrive così: « un quadro di pittura di mano del già mes. Lorenzo Costa pittore con diverse figure dentro, che è dal lato della finestra, e con

8. PRETESO RITRATTO LEONARDESCO.
(Museo del Louvre, Parigi).

verdure dentro et una incoronatione ». Quell'inventario è relativamente assai preciso, e se il quadro avesse davvero rappresentato Isabella in mezzo alla sua corte, il buon tabellione avrebbe scritto *tout court*, senza tante indicazioni generiche come ha fatto : « un quadro di pittura con Madama di b. m. et la sua corte ». Tutti i dipinti che ornavano « lo studio appresso la grotta » di Isabella, cascarono

nelle mani del Richelieu, e come ha mostrato il Bonaffé nella sue *Recherches sur les Collections de Richelieu* (p. 139) il quadro del Costa era, in un inventario dell' Archivio del Louvre, redatto sulla fine del secolo scorso, descritto così: « L'amour heureux. Dans une île delicieuse on voit Venus couronnant une jeune princesse: des poetes sur la lyre chantent son bonheur et sur le devant des Vertus et autres figures allégoriques. Ce tableau peint sur toile est signé L. Costa ». Anche la storia esterna del quadro ci prova dunque che la pretesa *Cour de Isabelle d'Este* fu una « scoperta » serotina di gente che aveva le traveggole, perchè un esame meno disattento della scena rappresentata mostra a colpo d'occhio che si tratta di un « trionfo », d'un dipinto prettamente allegorico. Le due donne assise sull'erba, al primo piano, simboleggiano la pastorizia e l'agricoltura: la ninfa in piedi con un turcasso è la caccia — e via via, altre figure son destinate a rappresentare chi la musica, chi la poesia, chi il commercio, tutte le arti insomma della pace, mentre a sinistra, come a contrasto, è abbozzata confusamente una scena guerresca, e di lontano si vede una nave ancorata nel porto. Non tutto mi riesce chiaro in questo quadro simbolico, ma mi par di sognare al sentire che un dotto critico d'arte, come il Gruyer (citato dal Müntz, *L'Age d'or*, p. 614) abbia in quel guerriero a sinistra, che preme un' asta a terra, come per dire « cessi qui ogni rumore di guerra », ravvisato il ritratto genuino di B. Castiglione! Non fermiamoci a fortuite somiglianze, e domandiamo piuttosto come potesse entrarci B. Castiglione in quel quadro, e perchè proprio lui — l' elegante cavaliere, tutto dato alle lettere e ai negozi politici — dovesse essere camuffato da guerriero. Il quadro del Costa fu fatto nel 1504-06, e proprio allora il Castiglione era in piena disgrazia della corte di Mantova, tan-

9. PRETESO RITRATTO LEONARDESCO.
(Galleria degli Uffizi, Firenze).

tochè quando nel dicembre 1505 Baldassarre doveva recarsi a Mantova, come ambasciatore del Duca di Urbino, gli fu fatto capire che non senza pericolo avrebbe calcato il territorio de' Gonzaga. Sta bene che Isabella, sempre cortese ed equanime, non divideva le furie del marito contro il buon Baldassarre; ma ella rispettava troppo in ogni cosa le suscettività del'o sposo, e non si sarebbe mai permessa di ordinare al Costa che dipingesse proprio allora il Castiglione come uno degli ornamenti della sua corte... da cui era bandito!

10. LA PRETESA « COUR D'ISABELLE D'ESTE » DI LORENZO COSTA.
(Museo del Louvre, Parigi).

Non bisogna dimenticare che il quadro del Costa appartiene a quel ciclo di rappresentazioni allegoriche, di cui Isabella si piacque di fregiar la sua grotta. Esso difatti — ce lo prova l'inventario del 1542 — faceva *pendant* al *Parnaso* e alla *Virtù che scaccia li vizij* del Mantegna (già riprodotti nell'*Emporium*) e al *Trionfo della castità* del Perugino: tutti quadri, de' quali Isabella, con minuzia perfino fastidiosa e inceppante l'ispirazione degli artisti, aveva dato il soggetto, la disposizione e le misure. Il Braghirolli ritrovò nell' Archivio di Firenze il contratto notarile stipulato col Perugino, a cui Isabella aveva tracciato in tutti i particolari la composizione del quadro ordinatogli: e non v'ha dubbio che altrettanto fu fatto pel Costa nel 1504, quando per interposizione del Protonotario Bentivoglio accettò di contribuire con un suo dipinto allo « studiolo » della Marchesa. Eccone la prova palmare in una lettera del Bentivoglio:

Ill.ma et Ex.ma D.na mi sing. Ho ozi recevuto una de V. Ex. per il suo messo *cum lo desegno del quadro* la vole et cum la *instructione* secondo se ha a governare il pictore; subito mandai per quello et li monstrai il tutto, gli piacque grandemente la fantasia de V. Ex. et me disse volere lavorare al suo modo non preterendo perhò in omni cosa la fantasia di quella ma megliorare, et me rendo certissimo satisfarà benissimo a V. Ex. per lavorarli di cuore. Parlando poi del facto del lume li dissi, che a mi pareva il desegno essere facto al contrario de lo lume mi mostrò V. E. ove havea a stare il quadro, et che lo quadro di Messer Andrea (Mantegna) mi parea havere il lustro, overo essere inverni-

gato, dil che si maravigliò essendo in tela. Gli è necessario che V. Ex. me dia aviso, se l'opera de Messer Andrea è lustro et che lustro, overamente se l'è invernigata o non, et mi mandi la grandeza de le figure precise aciochè lo pictore spendo el tutto possa fare l'opera sua conforme al quadro ove ha a star vicino che se convengano in tuto. Intese queste cose se prepareranno tutte le altre necessarie, et il pictore comenciarà a lavorare, et io li serò buon solicitatore come ho promesso alla E. V., che bene et presto la sia compiaciuta e non tirata in longo al modo de quelli altri soi pictori, che tanto desidero la sia satisfacta, che l'è impossibile l'opera non sortisca il desiderato effecto, et me persuado poterà stare al parangone degli altri soi como desidera. Quando il quadro sarà principiato et in termini che a mi para succedi *ad vota*, gli ne darò adviso per sua consolatione, non per racordarli il precio, nè danari, perchè non se ha a parlare de denari, vorò che V. Ex. se degni acceptarlo in dono per amor mio sì como li promisse, stiane pur di bona voglia che presto et bene li serà mandato, non manchando io de l'ufficio di buon factore in tutto quello serà bisogno, et se in altro la posso gratificare la prego se degni comandarme come ad suo buono servitore et me li raccomando et bene valeat.

Bononie, primo decembris MDIIII.

Da V. Ex. in contracambio dil quadro, li dono, non voglio cosa alcuna, se non che se degni per amore mio havere per ricomandata la Violante, quale mai m'è uscita, nè può uscire di mente, in modo serò sforzato venire a stare cum V. Ex. diexe giorni in questo carnevale. Allei di nuovo quanto più so et posso me raccomando.

E. V. Serv. et affinis

Ant. Gal. Bentivolus manupropria.

Che il quadro fosse del Costa lo sappiamo con certezza da una lettera di Girolamo Casio, già pubblicata dal Venturi, del 17 agosto 1505: « il R^{mo} Protonotario — egli scrive — ersera me impose facesse intendere ad V. E. come l'opera che faceva il Costa era molto inanti et che omnino serà finita prima che a Natale proximo et per il juditio mio V. Ex. ne restarà satisfatissima ». A sua volta per tranquillare l'impaziente Marchesa il Bentivoglio l'avvertiva (24 aprile) che il pittore aveva tanto tardato perchè « sì gravato de la infermità che più volte *era* stato al puncto de la morte ». E di nuovo l'8 gennaio 1506: « Dil suo quadro non li dirò altro; se lo ill^{no} S. mio padre non havesse messo in opera in la sua nova cappella il pictore (la *cappella Bentivoglio* a Bologna), hora sarìa quasi finito. Non mancherò di diligentia et solicitudine che il se finissa ».

Isabella e la sua corte, il Castiglione guerriero ed altre simili scoperte fatte dalla critica francese nel dipinto del Costa appartengono dunque al regno delle favole. Che se si domandasse: chi è mai la figura centrale del quadro, la donna incoronata? noi pur non sapendo dare una spiegazione precisa diremmo a ogni modo che non può essere personaggio reale, storico, perchè non ha individualità propria, come non l'hanno le altre figure muliebri del quadro, che su per giù si rassomigliano tutte. Che bisogno avrebbe avuto Isabella — così refrattaria a *posare* — di farsi ancora ritrarre dal Costa nel 1508, se già l'artista l'avesse raffigurata in una sedicente apoteosi?

E invero se un ritratto d'Isabella dovesse cercarsi nel quadro del Louvre, questo non potrebbe essere che nella figura della donna incoronata: e io non so spiegarmi per quale allucinazione l'Yriarte s'incaponisse a veder la Marchesa di Mantova nella donzella che ha in grembo l'agnello! « Dans un paysage arcadien, egli scrive (*Gazette des Beaux-Arts*, 1895, II, 128), figure l'héroïne assise *sur l'herbe*, les cheveux sur les épaules (**comme dans le dessin de Léonard**), avec une resille et un collier!... » È questo un caso veramente unico di una Principessa, di intelligenza sovrana, che facendo glorificar la sua corte dal pennello di un artista di grido, si acconcia lei ad una parte secondaria, e assiste indifferente, con un agnello tra le ginocchia, a una incoronazione solenne di non si sa che incognita Dama... No, no; è troppo marchiana, e questa Isabella *mannequin* può tener compagnia al Castiglione condannato a far la comparsa di guerriero. No, il ritratto isabellesco del Costa doveva essere tutt'altra cosa da quella sbiadita figura centrale della tela del Louvre: non avrebbe altrimenti destata tanta ammirazione nell'incontentabile Marchesa da ritenerlo degno di un *distico* laudatorio.

Anche questo ritratto non sappiamo più dove sia: ma forse — lo vedremo più oltre — ce n'è rimasta almeno una copia, a Vienna, che merita d'esser presa in serio esame in mancanza dell'originale.

Il ritratto d'Isabella era così riuscito che Francesco Gonzaga, caduto prigione de' Veneziani nel 1509, ne volle aver una copia: e nelle curiosissime lettere scritte allora a Tolomeo Spagnoli, per raccomandargli sopratutto sua moglie... e i suoi cavalli, non dimentica di parlare del Costa con grande affetto. Prosciolto dalla prigionia nel 1510 per l'interposizione di Giulio II, il Marchese Francesco lasciava Venezia: e in casa del gentiluomo Jeronimo Marcello a S. Tomaso rimanevano due ritratti datigli dal Gonzaga riconoscente in premio di qualche servigio. L'Anonimo Morelliano, sotto la data del 1525, li registra così:

« El retrato de Madama Marchesana de Mantoa e de Madonna sua fiola, furono de man de Lorenzo Costa, mandati a Venezia al signor Francesco, allora che l'era preson in torresella ».

A. LUZIO.

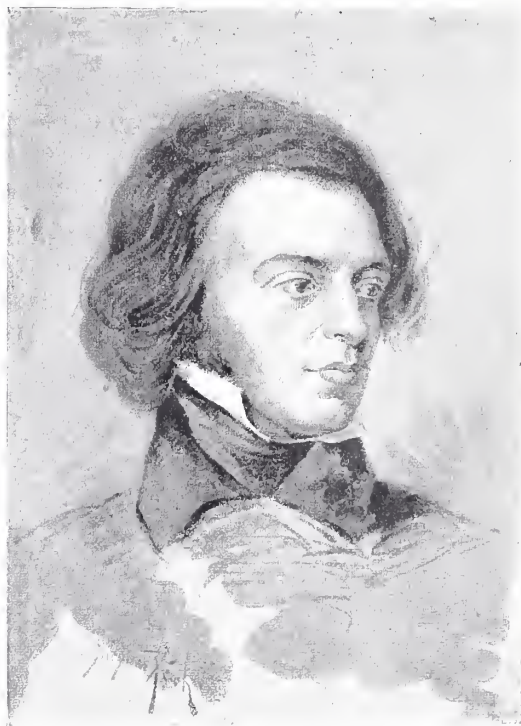
11. MEDAGLIA DI GIANCRISTOFORO ROMANO.
(Esemplare di lusso del Museo di Vienna).

LETTERATI CONTEMPORANEI: ALFRED TENNYSON.

Il secolo di Vittoria, perchè così bisogna chiamare questo regno che dura da più di sessant' anni, rimarrà grande nella storia del popolo inglese principalmente per le arti e per le lettere. Questo regno ha dato alla storia letteraria dell' Inghilterra Eliot, Dickens, Browning, Swinburne, Matrhew-Arnold, Macaulay, Carlyle, Trackeray, Newman, Darwin e, quegli che fu veramente nel campo della poesia inglese un astro straordinario, Alfredo Tennyson. Noi non vogliamo di lui tessere l'elogio, nè fare della sua opera la critica, ma, coi soliti nostri intendimenti obbiettivi, vogliamo raccontare la sua vita, seguendo principalmente le tracce di quella raccontata dal figlio del grande poeta, Lord Hallam Tennyson.

Nacque Lord Alfred Tennyson a Sommersby, villaggio della contea del Lincolnshire nel 9 agosto dell'anno 1809. I suoi genitori erano d'antichissimo lignaggio, d'origine danese e normanna e portavano il patronimico di Eyncourt, che in seguito restò al solo ramo anziano della famiglia. Per questa origine i caratteri fisici dei Tennyson erano spiccatissimi: occhi e capelli nerissimi, e colore del volto olivastro. « Noi altri Tennyson, diceva il poeta, noi abbiamo tutti il sangue nero ». Uno dei loro antenati, parente di Madame di Maintenon, ugonotto perseguitato, si rifugiò in Inghilterra. La contea dove nacque Alfredo è ricca di vaghissime praterie, di pittoresche colline, di grandi pianure e, quel che ne costituiva il tratto più caratteristico, di vecchie chiese con altissime torri. Non molto lontano è il mare. In nessun luogo, dice uno scrittore della vita di Tennyson, le onde sono mai così alte come nel mare del Nord durante la tempesta: in nessun luogo il loro ruggito, il loro mugghiare è più simile al tuono. Sulla costa della contea del Lincolnshire, nelle ore in cui il mare era furioso e violento, si recava Tennyson fanciullo come per assistere ad un grande godimento, ad uno spettacolo straordinario. Egli fuggiva persino dalla casa per correre alla riva del mare del Nord, di questo mare terribile, selvaggio e spaventevolmente rumoroso. Recandovisi, egli seguiva le sponde dell'amato patrio fiumicello, coperte di miosotis e ricco nel suo letto di lunghe chiome di musco. Egli fu come Roberto Burns che non potè mai obliare la sua capanna e le rive del Doon. Questo fiumicello fu il dolce e ridente spettro di tutta la vita del poeta, fu la sorgente dei suoi canti, delle sue più dolci ispirazioni. « Quante volte, diceva egli, mi sono levato all'alba per andare a vedere le perle d'oro della rugiada sull'erba! »

TENNYSON A 23 ANNI.

Alfredo faceva parte di una famiglia molto numerosa. Il padre, il patriarcale Dottore Tennyson, aveva avuto dodici figli, di cui otto maschi e quattro femmine. Alfredo era il quarto dei dodici. Tutti, racconta Tennyson figlio per averlo saputo dai suoi zii e dalle sue zie, avevano sortito

talento poetico, ma specialmente tra essi Alfredo, il quale riusciva un fecondo narratore di storie, spesso umoristiche o drammaticamente feroci. In quel tempo si svolgevano avvenimenti molto adeguati ad eccitare la fantasia del fanciullo: le gesta di Napoleone e di Wellington. La disfatta di Waterloo, dice il biografo, arrivò molto tardi ai fanciulli di casa Tennyson in Sommersby ed essi, divenuti adulti, ricordarono sempre bene di aver visto in uno di quei giorni (misero tramonto di Napoleone) la diligenza cizio, Alfredo era superiore agli altri. Se ne predisse un attore drammatico. A sette anni fu mandato a scuola. Il suo maestro, come portava il costume dei tempi, era collerico e brutale. Presto però il ragazzo gli venne sottratto. Strano! Or non sono molti anni, quello stesso istitutore, festeggiandosi in Inghilterra il *piccolo discepolo suo diventato celebre poeta*, dette vacanza agli scolari. Il poeta ne ebbe notizia e se ne rallegrò. Tornato a casa, Alfredo continuò gli studi sotto la direzione di suo padre.

FARRINGFORD-HOUSE, RESIDENZA DI TENNYSON A FRESHWATER, ISOLA DI WIGHT.

tutta parata di fiori e di veli in onore della vittoria di Waterloo, dovuta principalmente alla resistenza delle armi inglesi. « Mia zia Cecilia, narra Lord Hallam, racconta che durante le serate d'inverno, alla luce del focolare, il piccolo Alfredo l'abbracciava, mentre Arturo e Matilde s'appoggiavano a lui da ogni lato ed il piccolo Orazio si cacciava tra le sue gambe: allora egli raccontava ed affascinava il gruppo dei piccoli adoratori degli eroi, che ascoltavano a bocca aperta, le orecchie spalancate, leggende di cavalieri traversanti foreste deserte, liberanti damigelle perseguitate, o ancora meglio egli raccontava storie d'indiani selvaggi, di demoni e di streghe. » Un altro divertimento istruttivo in casa del Dottor Tennyson era il teatrino famigliare, dove i figliuoli rappresentavano qualche vecchia commedia inglese; nè occorre dire che, anche in questo esercizio, Alfredo era superiore agli altri.

Il nonno di Alfredo si chiamava Giorgio Tennyson d'Eyncourt. Era un uomo, come si dice, difficile e di non comune contentamento. Aveva due figliuoli, il padre di Alfredo ed un altro. Senza alcun motivo, dicono i biografi, Giorgio diseredò il padre di Alfredo. Questo fatto dispiacque moltissimo al Dottor Tennyson ed ai suoi figliuoli. Però in compenso il Dottore fu nominato, quantunque senza vocazione verso lo stato ecclesiastico, pastore della Chiesa Anglicana e fu immesso in molti beneficii ecclesiastici di rilevante reddito. Ciò non ostante il suo buon umore scomparve e lo stesso poeta ci fa sapere che il suo povero padre fu, da allora in poi, sempre immerso nel dolore e nella tristezza. Il Dottor Tennyson era Rettore a Sommersby ed essendo un uomo dotto, specie nelle lingue antiche, curò egli stesso direttamente la e-

ducazione dei suoi figliuoli fino a che non furono in grado di entrare nell'Università di Cambridge.

Alfredo crebbe in un ambiente austero, appunto perchè il tristo umore del Dottor Tennyson faceva sentire a tutta la famiglia il peso del suo animo addolorato da tutte le circostanze della sua vita e principalmente dall'ingiustizia. Concorrevano ad aggravare le condizioni della casa a Sommersby il carattere severo dei luoghi del Lincolnshire, la rozzezza della popolazione e la caratteristica nebbia delle terre inglesi. Un forte scoraggiamento invase subito l'animo impressionabilissimo del piccolo Alfredo e si racconta che egli era così dolorosamente colpito dall'interna vita della propria famiglia, che usciva di notte solo nell'oscurità per andare nel cimitero e là, prosternato su una tomba, pregava Dio che gli avesse dato posto tra i morti. Erano le prime impressioni della vita. Sarebbero state certamente passeggere. Quantunque d'aspetto severo, il Dottor Tennyson era un buon padre di famiglia ed amatissimo da tutti. L'educazione data ai suoi figliuoli fu rigorosamente classica. Molto greco e molto latino, che non suonavan troppo bene al giovane Alfredo, il quale confessò più tardi di aver odiato, come Byron, Orazio e che fu mestieri passassero molti anni prima di amarlo. Alfredo aveva una grande inclinazione per la lettura e la biblioteca di suo padre era la sua risorsa. Fu un adoratore di Byron allora e quando ne seppe la morte non potè darsene pace. « *Byron è morto!* » (esclamava). Era la fine del mondo; nulla importava più. *Io me ne andai nella campagna e scolpii sopra una roccia: Byron è morto* ». Però Byron ebbe la stessa sorte di Orazio.

Il signor Arturo Tennyson, uno degli zii del Lord attuale, racconta questo incidente della vita di Alfredo. « Io rivedo, dice egli, Federico, Carlo ed Alfredo pronti per battagliare tra loro coi loro libri di classe per proiettili e mio padre, il Dottor Tennyson, apparire d'un tratto nella camera. Io non vidi la fine perchè fuggii. La vista dell'alta persona di mio padre era in simile occorrenza il segnale d'uno sbandamento generale: tuttavia, quantunque severo, egli aveva una grande tenerezza di cuore. Alfredo aveva la stessa tenerezza a dispetto dei suoi modi un po' bruschi: egli era celebre tra i suoi fratelli per la sua forza e la sua indipendenza di carattere. La sua natura era in realtà dolcissima ed io non mi ricordo d'essermi mai bisticciato con lui. Egli fu sempre buono coi suoi fratelli minori. Fu sempre un grande lettore. Se usciva solo, portava con sè il suo libro alla passeggiata. Noi facevamo sovente delle lunghe corse insieme. Un giorno in cui ci trovavamo nei pressi della nostra casa occupati a discorrere del nostro avvenire, egli mi disse con una grande energia: *Decisamente, Arturo, io intendo di divenir celebre.*

« La scoltura in legno ed il modellare sulla creta erano i nostri tranquilli divertimenti ed uno dei miei più lontani ricordi mi mostra Alfredo modellante un portone gotico con la terra dentro il cavo d'un'antica quercia mentre io lo sto guardando ».

A questo proposito giova riferire ciò che lo stesso poeta notò nel 1890: « Se mal non rammento, io avevo circa otto anni, allorquando io coprii le due facce d'una lavagna di versi sciolti, alla maniera di Thomson, in onore dei fiori del giardino per mio fratello Carlo. Prima di saper leggere, io avevo l'abitudine nei giorni di tempesta di tendere le braccia al vento gridando: Io ascolto delle voci che parlano nel vento! e le parole *far, far away* ebbero sempre uno strano incanto per me. Quando io ebbi undici o dodici anni, l'Iliade d'Omero, tradotta da Pope, divenne uno dei miei libri favoriti ed io scrissi secondo la maniera di Pope centinaia e centinaia di versi: io potevo perfino improvvisarne, come facevano i miei fratelli maggiori e mio padre ch'era un abile verseggiatore. Egli mi disse un giorno: Non scrivete in modo così ritmico: cambiate i vostri versi di tempo in tempo per variare. Prima artista, poi poeta, ha detto di me uno scrittore: io risponderei volentieri: *Poeta nascitur non fit*, o piuttosto *poeta nascitur et fit.* Io credo che avevo circa trent'anni quando cominciai a diventare veramente un artista. Verso dodici anni, io scrissi un poema epico di sei mila versi alla Walter Scott, pieno di battaglie, di descrizioni del mare e delle montagne. Quantunque la cosa non avesse alcun valore, pure io non mi sentii mai più veramente ispirato. Scrivevo fino a venti versi tutto d'un tratto e me ne andavo a declamarli nei campi, nell'oscurità. Tutti questi primi tentativi furono distrutti, eccetto una pagina o due del poema alla *Scott* che mio cugino Edmond Lushington mi pregò di dargli. Un po' più tardi, a quattordici anni, scrissi un dramma in versi sciolti che ho ancora, ed altre cose. Mi pare tutto fosse scritto in perfetta misura. Queste poesie fecero dire a mio nonno con un vivo senso d'orgoglio in lui perdonabile: *Se Alfredo muore, uno dei nostri più*

grandi poeti sarà scomparso; ed un'altra volta: Io non sarei sorpreso se Alfredo facesse rivivere la grandezza del suo parente William Pitt. »

« Quando mio padre, dice il Lord attuale, seguendo il desiderio di suo nonno, scrisse una poesia sulla morte della nonna, il vecchio gentiluomo gli diede una mezza ghinea e gli disse: Ecco una mezza ghinea per voi, la prima che voi avete guadagnata con la vostra poesia e credetemi che sarà l'ultima. »

« A fianco all'austero Dottore, dice G. Edward Fitzgerald, altro biografo del Tennyson, stava la dolce figura della signora Tennyson, una santa, la donna più pura e tenera che siasi mai conosciuta. Ella fu il modello spirituale della bella e simpatica figura della sua *Isabella*, la regina delle spose e la più perfetta. »

La signora Tennyson era stata una delle bellezze della contea ed era stata, per le sue virtù e pel suo bello aspetto, richiesta ben venticinque volte in matrimonio. La sua camera, in casa Tennyson a Sommersby, era il paradiso dei suoi figliuoli, che da lei ereditarono la tenerezza verso le bestie e la pietà verso ogni creatura ferita. Questi sentimenti erano così potenti nell'animo del piccolo Alfredo, che egli si studiava di distruggere le reti dei cacciatori, i quali, dal canto loro, si proponevano, se avessero potuto acchiapparlo, di fargli fare un buon bagno nell'acqua dello stagno. « Alfredo, dice il Fitzgerald, fin dalla sua infanzia, studiò i costumi degli animali, conobbe le vie della natura. Egli non avrebbe mai dovuto lasciare il suo vecchio contado di Lincolnshire, dove il mare è così grandioso, dove le colline e la valli sono così belle. »

Nel 1827, insieme all'inseparabile suo fratello Carlo, entrò all'Università di Cambridge. Allora essi avevano già dato alle stampe un volume intitolato: *Poesie di due fratelli*, nella prefazione del quale si leggeva: Noi abbiamo passato il Rubicone e lasciamo il resto al destino, quantunque il suo giudizio potesse ispirarci un rimpianto inutile d'essere usciti dall'ombra e d'aver cercato la notorietà.

Il sig. Carlo Tennyson, uno dei due autori, raccontava che nel giorno in cui furono pubblicate quelle poesie, essi, lasciando Sommersby, si spinsero sino a Mabletorpe, dove parteciparono il loro trionfo ai venti ed al mare. Ebbero dall'editore 500 franchi, di cui metà in volumi.

Quando Alfredo entrò all'Università di Cambridge, dove già si trovava suo fratello Federico, la nuova vita gli riuscì penosa. Scrivendo a sua zia, la signora Russel, diceva: « Io sono come un cuculo solitario nella scura camera. Io non so come ciò avvenga, io mi sento isolato in mezzo a tutto questo mondo. Il paese è abbominevolmente piano, i piaceri del luogo monotoni e gli studi dell'Università poco interessanti. » Egli sentiva la nostalgia delle valli della sua contea di Lincolnshire, così pittoresca e malinconica. Egli cercava la sua cara solitudine. « Un paesaggio conosciuto, scriveva egli nel 1839 a Miss Emily Sellwood, è per me un vecchio amico, che mi parla costantemente della mia prima gioventù, delle cose già per metà dimenticate e veramente è per me assai più d'un amico. Un vecchio parco mi rapisce: io vi potrei errare dentro eternamente. » Questa potente inclinazione alla solitudine lo condusse ad amare il silenzio. Talvolta, assorbito nella contemplazione di qualche sua idea, dimenticava persino gli ospiti a lui presenti.

Il suo intimo Arthur Hallam scrisse: « Il suo temperamento nervoso e le sue abitudini di solitudine gli danno un'apparenza di affettazione che inganna sulla sua natura, ma che sparisce a misura che lo si va conoscendo. » « Egli, dice Fitzgerald, nell'Università di Cambridge fu presto circondato da un gruppo di giovani entusiasti di lui, della sua bellezza, del suo talento, del suo gran cuore. »

Fanny Kemble, celebre artista di teatro, il fratello della quale gli era condiscepolo, ha lasciato scritto nelle sue *Memorie:* « Alfredo Tennyson fu il nostro eroe, il grande eroe del nostro tempo. Sei piedi di altezza, petto largo, membra robuste, viso shakspeariano, lunghe palpebre, larga fronte coronata di capelli neri ondulati, testa nobilmente posata, una mano ammirata dagli scultori, colle sue dita grandi e forti, ma dolci come quelle di un fanciullo. »

Presso il 1828 egli contribuì alla fondazione della società detta degli *Apostoli*, diretta a studiare il movimento politico, letterario e filosofico dell'Inghilterra. Nel 1829 ottenne il premio in poesia dall'Università di Cambridge. Non ne restò contento, ma il sig. Arthur Hallam disse: « La splendida potenza d'immaginazione che ci si rivela sarà riconosciuta malgrado tutti gli ostacoli. Secondo me, Tennyson promette, senza dubbio alcuno, d'essere il più gran poeta della nostra generazione e forse del secolo. » Nel successivo 1830 egli esordì, per così dire, ufficialmente, dando alla luce il primo volume delle *Poesie liriche*, che la critica accolse

arcigna, quantunque già da esse trapelasse la squisitezza dell'artista. Egli se ne addolorò.

« Nel 1832 apparve la seconda edizione di quelle poesie, ma assai ridotte e quasi concentrate, per molti tagli ed abbreviazioni. James Montgomery scrivendone disse: « Il suo pensiero è ricco, lussureggiante: possiede una grande bontà d'espressione, è un vero poeta. Ma vi à posto pel progresso e me ne rallegro: i giovani scrittori troppo corretti non arrivano mai a produrre grandi cose: un giovane poeta *deve* essere bastevolmente ricco da poter sacrificare molte cose col tempo. » E Tennyson non fu per ciò avaro.

Stanco degli editori e dei critici, partì col suo diletto Arthur Hallam per un viaggio in Spagna, d'onde ritornò migliorato in salute. Là nella valle di Canteret aveva scritto una parte del poema *Oenone*, tanto lodato da Gladstone.

Un primo grande dolore lo colpì nel 1831: la morte del padre. Egli s'era appunto restituito dall'Università a Sommersby, dove preferì rimanere con la famiglia, dedicandosi, teneramente, a consolare la vecchia madre, alla quale, in unione dell'amico Hallam, prodigava le più amorevoli cure.

In quel tempo Arturo Hallam, come egli stesso scriveva al signor Trench, non era soltanto l'amico di Alfredo, ma il fidanzato di Miss Emily Tennyson, e *sperava ardentemente che il loro mutuo corrispondere fosse il prodromo d'una unione che le circostanze non dovevano turbare, nè la morte stessa troncare.* » Ma è nota ormai la fine dolorosa del povero Arturo Hallam, morto improvvisamente per sincope, due anni dopo, il 15 settembre 1833, a Vienna, dove si trovava col proprio padre. L'inconsolabile Alfredo immortalò il caro amico perduto coll'*In memoriam*, capolavoro della sua varia e grande opera poetica. Bisogna risalire a Shakspeare, dice Dronsart, per ritrovare nella storia letteraria un'amicizia comparabile a quella che unì Arturo Hallam ad Alfredo Tennyson.

TENNYSON A 45 ANNI.

Lord Tennyson figlio dice che *Le due voci* furono incominciate a scrivere da suo padre quando si trovava in preda all'atroce dolore prodottogli dalla morte dell'amico, dopo la quale egli si condannò al silenzio per lo spazio considerevole di suo amore appassionato per la verità, per la natura e per l'umanità lo spinse di nuovo al lavoro con una conoscenza più chiara, più completa dei bisogni del secolo. » Impose un programma alla sua vita ed al suo lavoro. Lunedì, storia e te-

TENNYSON A 80 ANNI (DA UNA FOTOGRAFIA DI ELLIOT & FRY, LONDRA).

dieci anni. Durante questo tempo lavorò assiduamente e menò vita oltremodo austera. « Egli cominciò da allora, scrive il figliuol suo, a basare la sua poesia sui grandi e comuni interessi dell'epoca e dell'umanità, quantunque fosse certamente più difficile idealizzare tali soggetti anzichè quelli che fanno appello alla immaginazione. Col suo coraggio morale e l'autorità del suo genio, egli pesò tutto ciò che era stato detto e, dopo un periodo di assoluta prostrazione e di triste abbattimento, il desco; Martedì, chimica e tedesco; Mercoledì, botanica e tedesco; Venerdì, fisiologia e tedesco; Sabato, meccanica; Domenica, teologia, ed una volta ogni due settimane, italiano, greco e poesia.

Nel 1837 la famiglia Tennyson lasciò Sommersby e si stabilì a Londra, dove il poeta rivide gli antichi amici e sentì la vita della grande città. Spesso però tornava a Lincolnshire, dove era rimasto suo fratello Carlo con la consorte, sorella di colei che fu poi sua moglie. « Gli anni dedicati a un lavoro inde-

fesso e al complemento della propria educazione gli avevano dato nuove forze per la lotta della vita. Il suo pensiero non seguiva più costantemente la corrente dei ricordi di dolore e delle tristi previsioni, ma ammassava copiosi materiali per una pubblicazione eventuale. A Londra aveva contratto nuove amicizie: silenzioso pel pubblico, egli non l'era per essi, ai quali comunicava frammenti di sue opere, li consultava, profittava dei loro consigli e nel tempo stesso si elevava nella loro ammirazione. Riappariva come autore ben conosciuto, con la certezza di non poter passare inavvertito e d'essere apprezzato da un numeroso uditorio, il che lo rendeva felice, nella speranza di giorni anche migliori. Occorrendogli molto guadagno per mettersi in grado di ammogliarsi, meditò di dar fuori un volume che si fosse avvicinato, il più possibile, alla perfezione: questo apparve nel 1842.

In questo primo periodo della sua vita letteraria egli si cattivò l'affezione del sommo Carlyle, al quale Emerson scriveva in quell'anno dall'America: « Alfredo è una delle rare figure della Gran-Bret-

TENNYSON (DA UNA INCISIONE DI C. KRUELL, PRESA DA UNA FOTOGRAFIA DEL 1888).

tagna veramente belle: una vera anima, alla quale l'anima propria può dire: Tu sei mia sorella. » Tennyson e Carlyle furono intimi amici.

Camminavano lungamente insieme e di preferenza nella notte e discutevano liberamente, ampiamente, su tutti i soggetti immaginabili. Dapprima il filosofo amò il poeta, non perchè, ma quantunque poeta. Carlyle professava un sovrano disprezzo per la poesia e, da principio, si sforzava ostinatamente di ricondurre il suo giovane amico alla prosa, ma fu invece egli stesso, il rigido, l'austero Carlyle, che si convertì. Allorchè apparvero i volumi del 1842, egli scrisse all'autore: « Ho letto le vostre poesie: ne ho rilette parecchie ed ho intenzione di rileggerle ancora fino a che esse diventeranno *mie*: ciò, con tutte le conclusioni che ne conseguono, è di così grande significato per me, che non posso tenerlo per me solo e sento il bisogno di istruirvene. Se voi sapeste quali sono stati i miei rapporti con quella cosa chiamata poesia inglese, da molti anni, il fatto vi parrebbe assai sorprendente. In verità da parecchio tempo, in nessun libro inglese, prosa e poesia, io non ho più inteso battere il cuore di un vero uomo come nel vostro. Un vero cuore valente, combattente, vittorioso forte come quello d'un leone e pur dolce, amante, pieno d'armonia; ciò che io chiamo il cuore d'un vero uomo, con le note dell'usignuolo, dei mormorii come quelli dei colombi a mezzogiorno nell'estate: ovunque una nobile risonanza che sembra emanare da libere brezze e da boschi fronzuti. Il più soleggiato raggio di vita brilla in questa anima, che è traversata da tratti tristi venuti dalla notte e dalle nere regioni. In una parola, sembra che vi sia in quest'uomo un'eco delle melodie eterne, di cui gli altri uomini devono andar lieti e riconoscenti. La vostra *Dora*, mi ricorda il libro di *Ruth*. Nelle *Due Voci* che certe Riviste, mi dicono, trattano come morale triviale, io trovo passaggi di *Giobbe*, perchè la verità è vera al tempo di Giobbe e di Ruth come oggi. » Ma ben presto la fortuna, arrivata alla soglia della sua casa, gli volse le spalle, perchè in una intrapresa artistico-filantropica perdette tutto quello che possedeva, compresa una parte dei beni di sua madre e una parte di quelli de' suoi fratelli. « Allora venne un periodo di reali privazioni e di dure prove per mio padre e per mia madre, dice il Lord biografo, perchè il loro matrimonio parve sempre più lontano. Egli fu vinto da tanta disperazione che si temette della sua vita. Allora scrisse ad uno dei suoi amici: Io ho bevuto alla coppa della vita una di quelle bevande così amare, che arrivo quasi ad odiare il mondo dove esisto... Gli fu ordinato un severo trattamento d'idroterapia. « Mi proibiscono di leggere, di pensare: mi potrebbero anche proibire di vivere. Io manco, per simili casi, della lunga e sofferente pazienza della donna. La cosa sarà, diremo, terribilmente lunga; ma così, come pagare troppo caro la salute? E la salute dello spirito è così strettamente legata a quella del corpo! »

Gli amici, mentre egli faceva le cure necessarie per guarire, gli procurarono un'annua pensione di 5000 franchi che ottennero dal ministro Sir Robert Peel, dopo avergli letto il suo *Ulisse*.

« Questo vero figlio della terra e del cielo, perduto, io temo, ha i fuochi fatui, dice Carlyle, ha del pane e del tabacco; magra pietanza per un'anima come la sua. » Ottenuta la pensione, Tennyson così scrisse al suo amico M. Rawnsley: « Io ho molto e grandemente sofferto da che non vi ho più visto e non vorrei rivivere tutto ciò nemmeno per quattro volte la pensione che Peel m'ha concessa e della quale voi mi felicitate. Io suppongo che devo risentirne una certa riconoscenza. Io nulla ho fatto di servile per ottenerla; io non l'ho neppure mai domandata nè per me, nè per gli altri. Han tutto fatto gli altri per me senza una parola o una suggestione da parte mia e Peel mi dice che essa pensione *non mi deve punto imbarazzare nella pubblica espressione delle mie opinioni:* dunque se mi passa per la testa di censurare la Regina, la corte, o lo stesso Peel, io posso farlo con altrettanto di libertà, quantunque forse con minor grazia di quando io non ero pensionato. Questa parola pensione, ha in sè qualche cosa che mi pesa: questione di nome: se la cosa ne avesse un altro, forse mi riuscirebbe più accetta. »

Le poesie del 1842 ebbero un grande successo, ma il pubblico attese un'opera migliore per confermarlo: e questa fu la *Principessa*, apparsa nel 1847, e che venne definita il « canto precursore della più alta educazione della donna ». Tennyson si propose, come egli stesso disse, di far conoscere a tutti che le donne del nostro emisfero occidentale rappresentano il più alto tipo femminile e ciò, grazie, in gran parte, al rispetto ed all'onore attestati dagli uomini; ma che tosto che il rispetto e l'onore diminuiranno, il tipo più elevato della donna sparirà. « Io ritirerei la mia mano da quella di qualsiasi

uomo, diceva, foss'egli il mio eroe e il mio più caro amico, se avesse fatto torto o mentito ad una donna. » Il libro divenne popolare e rese indiscutibilmente celebre Tennyson.

Nel 1850 il poeta condusse in moglie Miss Emily Sellwood e fu nominato Poeta-Laureato. Intanto s'era venuta completando la sua opera magistrale, il suo capolavoro, e nello stesso anno il mondo intero lesse *In memoriam*, la grande poesia in onore del giovane Arturo Hallam, morto diciassette anni prima. A proposito di quest'opera Lord Tennyson biografo dice: « Sicuramente la religione non era per lui una nebulosa astrazione. Egli dichiarava con forza logica la propria credenza in quelle che egli chiamava le verità eterne, in un Dio onnipotente, onnipresente e tutto amore, che si è rivelato sotto la forma umana per mezzo dell'amore più sublime e col sacrificio di sè stesso: nella libertà della volontà umana e nell'immortalità dell'anima; ma egli dichiarava che nulla di ciò che vale la pena di essere provato può provarsi e che in quanto alle grandi leggi che sono le basi della scienza, noi non abbiamo che la fede, noi non possiamo sapere. Egli rimproverava il dommatismo delle sètte e le audaci definizioni di Dio. Io oso appena chiamarlo col suo nome, diceva egli, e nella poesia *Il vecchio savio* egli lo chiama l'*innominato*. Ma togliete la credenza nella cosciente personalità di Dio, aggiungeva, e voi togliete il sostegno del mondo. Io preferirei sentirmi infinitamente il più miserabile degli esseri sulla faccia della terra con un Dio su me, che essere il tipo più elevato di uomo, solo nella vita. »

Lord Alfred Tennyson conobbe la prima volta Miss Emily Sellwood a Sommersby nel 1830, allorchè vi si era recata in villeggiatura la famiglia di lei. Il matrimonio però si effettuò solo dieci anni dopo, e cioè soltanto quando il poeta dispose di tale condizione economica da poter degnamente provvedere alla sua nuova famiglia.

« Mi si permetta, scrive Lord Tennyson figlio, di dire che essa fu ottima madre e la consigliera di mio padre anche in materie letterarie. Questi le faceva copiare le sue poesie, discuteva con lei riguardo ad esse e ne voleva il giudizio prima di licenziarle per le stampe. Tenera e spirituale per la innata sua nobiltà di pensare, ella tenevasi sempre al suo fianco, pronta, gaia, coraggiosa, savia e simpatica consigliera. Era lei che proteggeva la impressionabile natura di lui contro le noie e le prove della vita, rispondendo, per esempio, alle innumerevoli lettere che gli arrivavano da tutte le parti del mondo. Col suo umore tranquillo, con la sua devozione senza riserva, sempre più cara e più vicina alla sua anima a misura che il torrente della vita si precipitava verso la cascata, essa lo sosteneva con tutte le sue forze nelle ore di scoraggiamento e di dolore. »

Alla morte di Wordsworth, Tennyson gli succedette nel posto di poeta laureato, o, come noi diremmo, poeta cesareo. Quando ne ricevette l'annunzio dal colonnello Phipps, egli prese ventiquattro ore di tempo prima di accettare.

D'allora in poi, i tristi giorni finirono e cominciò per lui, a quarant'anni, una vita di agi e di letizia. Nel primo anno di matrimonio era stato rattristato dalla perdita di un bimbo morto sul nascere; ma l'anno successivo venne alla luce Hallam, oggi Lord Tennyson. Allora la famiglia risiedeva a Twickenham.

Nel Diario di Miss Emily Sellwood, si legge: « Fin da principio Alfredo osservò Hallam (il nome del compianto amico) con un profondo interesse. Molti suoi amici avrebbero riso se l'avessero visto salire le scale col suo *bébé* tra le braccia. Egli adorava i fanciulli fin dalla prima giovinezza. Egli costituiva la loro gioia e li comprendeva meglio d'ogni altro. Diceva dei fanciulli: « V'ha qualche cosa di gigantesco in loro. Lo stupore dei loro occhi largamente aperti ha una grandezza ch'essi perdono più tardi. A me sembrano i profeti d'una razza più potente. » Egli voleva che si rendesse loro la vita felice e bella e sappiamo in fatti da suo figlio quanto egli si adoprasse incessantemente per la sua felicità.

« Nella mia più tenera infanzia, dice il biografo, quando egli e mia madre erano soli in casa, egli si divertiva a portarmi nel salotto entro la mia culla, per osservare a suo comodo i miei gesti. Uno dei miei primi ricordi me lo presenta occupato a dondolare me e mio fratello dentro uno scialle. Più tardi, quantunque noi fossimo giovanissimi, egli fece di noi i suoi piccoli compagni. Mia madre non era così forte da camminare quanto noi: egli allora ci attaccava alla sua carrozzella di giardino ch'egli spingeva da dietro e ci faceva correre all'assalto delle colline e ridiscendere nelle valli. Quando faceva molto caldo, noi sedevamo insieme su qualche monticello, nei nostri campi. Egli ci leggeva qualche cosa: se faceva freddo, egli giocava

« ELAINE A GUARDIA DELLO SCUDO DI LANCILLOTTO ».
QUADRO DI I. M. STRUDWICK, ISPIRATO DAL III.° DEGLI « IDILLI DEL RE ».

al *pallone* con noi. Altra volta noi andavamo in cerca di fiori selvatici. Se la pioggia ci teneva chiusi, egli costruiva delle casucce coi mattoni o giocava con noi al volante: altra volta ci leggeva i racconti delle fate di Grimm. Era un gran giorno per noi quando arrivava qualche suonatore d'organetto: acceso un falò di foglie e radici secche, lo si invitava a scaldarsi, mentre mio padre e lui parlavano delle cose di Savoia, del Piemonte e della Lombardia. Nell'estate noi tornavamo a Lincolnshire. Dovevamo passare per Londra e ciò costituiva la nostra grande felicità. Visitavamo l'abbazia di Westminster, il Giardino zoologico, la Torre di Londra, il British Museum e la Galleria Nazionale!

La sua tenerezza per i bambini non venne mai meno. Per il suo piccolo Lionello scrisse: Papà e mamma ti vedranno crescere — essi coglieranno per te la rosa aperta — e troveranno per te l'erica bianca, per te, mio dolce bambino. »

TENNYSON (DA UNA INCISIONE DI T. JOHNSON).

Il clima di Twickenham non confacendo a Lady Tennyson, la famiglia passò nell'isola di Wight. « Viviamo in faccia a questa vista, dissero gli sposi, quando videro, attraverso una cintura di belli alberi, il mare azzurro come il Mediterraneo. » « La casa, racconta la signora Thackeray-Ritchie, mi fece l'effetto d'un palazzo incantato, con le sue mura di verdura all'esterno e le sue mura parlanti all'interno. Là era sospeso il solenne profilo coro-

nato di Dante. L'Italia splendeva sopra le porte: volti di amici tappezzavano i corridoi, i libri riempivano le biblioteche, la grande finestra ogivale del salotto era piena di foglie verdi o dorate, di canti di uccelli e di mormorii del mare lontano. » « Mio padre e mia madre, prosegue Lord Tennyson, adottarono immediatamente la vita della campagna, curando il loro podere, assistendo i poveri ed i malati del villaggio. Nel dopo pranzo essi raccoglievano coi rastrelli le foglie morte, spargevano la sabbia sulle redole e construivano i rosai. I fiori erano per lui una sorgente inesauribile di gioie ed egli ne cominciò il dizionario. Comprò una lente d'ingrandimento per meglio osservare i movimenti e le abitudini degli uccelli nei differenti alberi e si mise a studiare geologia con un erudito del luogo. Apprese la nascita del suo secondo figlio nel momento in cui contemplava il pianeta Marte, splendente come un rosso collare sul petto del Leone, e decise di chiamare il neonato *Lionello*. A quest'epoca mio padre lavorava mattino e sera al suo poema *Maud* nel suo piccolo gabinetto nella parte alta della casa, fumando quelle che egli chiamava le sue « *pipe sacre* » una mezz'ora dopo colazione ed altrettanto dopo pranzo: niuno in queste ore era ammesso presso di lui, perchè era allora che gli venivano i suoi migliori pensieri. Egli aveva conservato la sua abitudine d'infanzia di ripetersi o di leggere ad alta voce le sue nuove composizioni: essa gli era molto utile per scoprirne i difetti, ma sorprendeva la gente semplice. Perchè mai, diceva la cuoca di sua madre, il signor Alfredo è sempre a far preghiere? » Il principe Alberto veniva senza cerimonie a Farringford a visitare la famiglia dei Tennyson, e quando il poeta pubblicò *Gli idilli del Re*, il principe gli scrisse la famosa lettera: « Mio caro signor Tennyson. Mi perdonerete se turbo il vostro riposo rivolgendovi una richiesta alla quale penso da qualche tempo? Eccola: sareste così buono da scrivere il vostro nome nell'unito volume degli *Idilli del Re?* Voi aggiungerete così un interesse particolare al libro che contiene questi bei canti, ai quali io devo le più grandi gioie. Essi riaccendono tutti i sentimenti che le leggende del Re Arturo dovettero ispirare alla Cavalleria antica, e nello stesso tempo la forma graziosa sotto la quale voi le presentate accompagna a questi sentimenti il pensiero più dolce del nostro secolo. Credetemi sempre vostro. Alberto. »

BAJA DI FRESHWATER, ISOLA DI WIGHT, VICINO A FARRINGFORD-HOUSE.

Alcuni mesi dopo la morte del principe consorte, la Regina Vittoria ricevè Tennyson e questi fu sì commosso che si ricordò appena le parole scambiate. Dopo la perdita del principe Leopoldo, la Regina scrisse a Tennyson: « Caro Lord Tennyson. Le vostre buone parole mi sono veramente preziose. I miei dolori sono grandi e numerosi. Quasi tutti quelli sui quali avevo bisogno di appoggiarmi, che mi aiutavano e mi incoraggiavano, mi sono stati

rapiti. Ma quantunque ogni felicità sia finita per me in questo mondo, io sono pronta a continuare la lotta; io prego per essere aiutata a portare la mia pesante croce; io mi sforzerò di sostenere la povera cara giovane vedova del mio figliuolo amato, perchè la sua vita, così felice due anni soli, è intieramente spezzata. Ma essa si sottomette ammirevolmente, con la più dolce pazienza ed una rassegnazione senza mormorìo. Tutti questi terribili dolori ci mostrano ben veridicamente che la nostra vita reale non è di questo mondo. Io sto bene e fintanto che vivrò io mi dedicherò al bene del mio caro paese che mi ha, in tutte le occasioni di dolore e di gioia, ma sopratutto nelle prime, testimoniato una grande simpatia. Sempre vostra. V. R. I. »

Farringford, man mano che la gloria di Tennyson diveniva universale, diventava un vero luogo di pellegrinaggio. Principi, principesse, uomini di Stato, di scienze, d'arte e di letteratura vennero a lui: e principalmente i poeti, verso i quali, egli che non nutriva sentimenti di rivalità, riuscì sempre accetto e simpatico, incoraggiando a sua volta i giovani come Dobell, Smith e Swinburne. Per i coniugi Browning egli nutriva fraterno affetto, che gli veniva con lo stesso ardore ricambiato. Soleva dire di Swinburne ch'era una canna per mezzo della quale tutte le cose si rivelavano in musica e di Dante Gabriele Rossetti che era doloroso non potere con lui sorpassare i limiti della semplice conoscenza, tenendosi chiuso in una rigorosa intimità. Parlando degli altri poeti, classificava Shakspeare alla testa; Shelley e Byron, il primo un cuore nuovo con passioni nuove, il secondo nè pensatore, nè un grande artista, ma una grande

SENTIERO DI TENNYSON A FARRINGFORD, ISOLA DI WIGHT.

intelligenza; Keats il più grande poeta del mondo se fosse vissuto; i saggi del mondo Dante, Goethe, Eschilo e Shakspeare. Victor Hugo un genio ineguale. Musset un poeta più spesso perfetto. Il pellegrinaggio durò sempre anche quando passò in Aldworth, dove vennero Longfellow, Renan, Garibaldi, Gordon, il figlio dell'infelice Teodoro d'Abissinia e la regina Emma delle isole Sandwich. Farringford fu il centro della volgare curiosità dei treni di piacere e non trovandosi più ben difeso colà dalle mura di verdura, Tennyson l'abbandonò: lasciò la piccola camera nella parte più alta della casa, dove egli si ritirava dopo il pasto una mezz'ora e dove poscia invitava gli amici eletti, la sua *tana*: e nel 1867, *per non vedere più i piedi degli escursionisti devastare i suoi erbai e vedere i loro nasi schiacciare i suoi vetri*, comprò il dominio o podere d'Aldworth nella Contea di Sussex, e sulla sommità d'una collina levò la sua Casa d'Aldworth in stile gotico. Ma il pellegrinaggio crebbe. Intanto corsero per lui anni felici, nei quali viaggiò quasi tutta l'Europa, a volte in compagnia della moglie e dei figli, a volte in compagnia di amici, tra i quali il grande ed immortale Gladstone. Un grande dolore lo colpì nel 1886. Suo figlio Lionel Tennyson, per invito di Lord Dufferin, Vicerè delle Indie, addetto all'amministrazione dell'Impero Asiatico, da un viaggio di esplorazione rientrò in Calcutta malato. Non ostante le cure più affettuose Lionello moriva nel viaggio di ritorno in Inghilterra in aprile del 1886 e la sua salma era gettata nel mar Rosso *sotto i raggi vivi d'una luna araba sotto le stelle straniere.* Sei anni dopo moriva il padre, nel 1892. Nella circostanza della morte del figlio, la Regina Vittoria gli dette prove di vera amicizia. Egli vide avvicinarsi la morte serenamente e s'addormentò come una statua sotto i raggi della luna, dopo avere benedetto la sua compagna ed il suo figlio superstiti. Nella vigilia della sua morte, a mezzogiorno, egli disse: « Dove è il mio Shakspeare? Datemi il mio Shakspeare. » Poi aggiunse: « Aprite le cortine, io voglio vedere il cielo e la luce » e ripetè: « Il cielo e la luce. » Era uno splendido mattino. Alle ore sette egli mi disse, racconta il figlio: « Non sono stato io a passeggiare con Gladstone per mostrargli i miei alberi? » Io risposi: « No ». « Siete sicuro? » replicò egli. Più tardi, volto al dottore, disse: « La morte? » Il dottor Dabbs chinò la testa ed il poeta morente disse: « Va bene. » Poi gridò: « Io l'ho aperto! » Ma il biografo non può dire se egli avesse voluto alludere allo Shakspeare nel *Cimbelino* aperto proprio alle parole « *Pendi là, come un frutto, anima mia, finchè l'albero non muore* » o a qualcuno dei suoi ultimi poemi.

In seguito disse le sue ultime parole e dette la benedizione alla sua nobile compagna ed al figlio. Nelle ore successive la luna piena inondò di luce la stanza ed il grande paesaggio al di fuori. « Noi attendevamo, dice Lord Tennyson figlio, in una calma solenne. Egli era perfettamente tranquillo, tenendo la mano della moglie, e quando spirò io pronunziai su lui la sua propria preghiera: Dio l'accetta, il Cristo la riceve! perchè io sapevo che egli così l'aveva desiderata. »

Il 12 ottobre del 1892 il grande poeta fu sepolto nell'antica abbazia di Westminster, dove moltissimi assistenti leggevano le sue opere aspettando l'arrivo del corteo funebre. Nella sua cassa furono chiusi un lauro colto sulla tomba di Virgilio e il *Cimbelino* di Shakspeare.

D.r ULISSE ORTENSI.

CASA DI TENNYSON A ALDWORTH, NEL SURREY.

CACCIE: NELL'AFRICA EQUATORIALE.[1]

« *Caccia nelle pianure dell'Azi. — Il primo rinoceronte. — Incontro inaspettato. — Pioggia torrenziale. — I sei rinoceronti. — Lo sciopero dei portatori. — Il rinoceronte indiavolato. — Ritorno a Machakos.*

La mattina del 22, dopo aver distribuito dieci giorni di *pocho* alla *msafari*, ci mettemmo in marcia per il viaggio di ritorno. Avevo l'intenzione di fare un giro di caccia al rinoceronte nelle pianure dell'Azi, e avevo ferma speranza di trovare dei bufali nei pressi del monte Kianjabi che avevo visto da Kikuyu. In quattr'ore si fu giù nella pianura, e poi, dopo aver marciato per un paio di chilometri verso oriente costeggiando la sponda destra del fiume Nerobi, piantammo l'accampamento. A pranzo eravamo di ottimo umore; per quanto non avessimo il lusso a cui eravamo avvezzi a Kikuyu, ci faceva gran piacere il ritrovarci nella nostra tenda, circondata, come al solito, da quelle piccolissime dei portatori. Per conto mio ero felice che il piede non mi avesse dato noia, la qual cosa prometteva che, dopo il lungo sospirare di cinque mesi, avrei potuto finalmente sodisfare la mia smania di uccidere almeno un bicorne.

LA GRU CORONATA

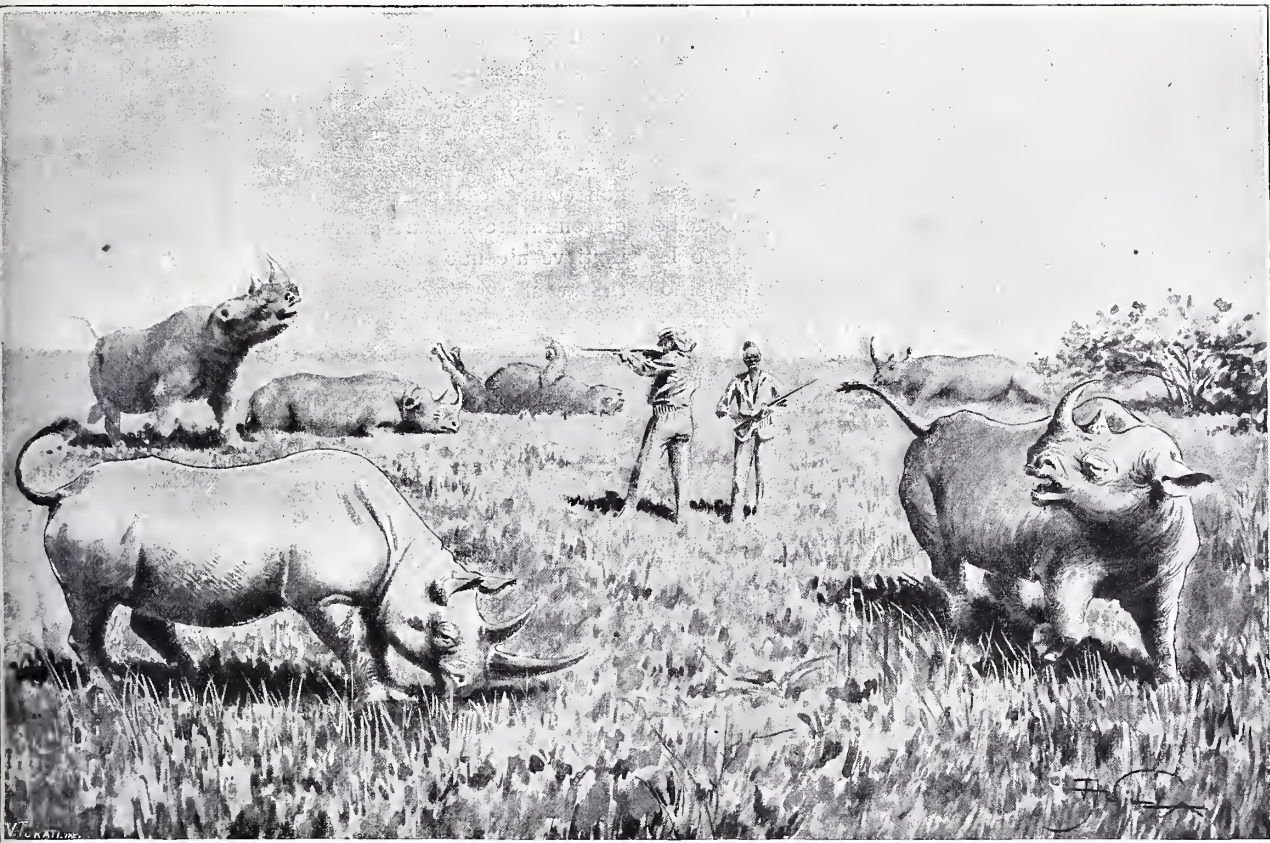
Il martedì 23 di aprile continuando a costeggiare con E., nel cambiare accampamento, il fiume verso oriente, uccido un *kongoni*. Mentre i *gunbearers* gli levavano la pelle, scorgemmo due rinoceronti che da lontano correvano nella nostra direzione; ma, fiutatici, scapparono senza che mi fosse possibile condurmi a tiro. Verso mezzogiorno dovemmo accamparci sopra una collina, trovandoci chiusa la strada da un torrente che andava a scaricarsi nel Nerobi e per le piogge della notte era gonfiato e inguadabile. Mentre gli uomini stavano piantando la tenda, scoprimmo un rinoceronte sulla collina di faccia alla nostra, dall'altra parte dello stretto fiume. Aspettando che le acque calassero, dovemmo contentarci di contemplare da lontano il bicorne col cannocchiale, ammirando il suo corno anteriore, di una lunghezza straordinaria e affilatissimo, il quale, non lo nascondo, dopo aver assistito ai patimenti del signor Hall, m'incuteva un certo rispetto.

Il *faru* (nome del rinoceronte nel linguaggio dei suahili) non si dubitava affatto della nostra presenza; mangiò tranquillamente dei ramoscelli e poi si coricò per fare la sua siesta abituale. Un bel venticello spirava in nostro favore; così, in attesa di potergli sparare verso sera, imitai anch'io il suo esempio facendo colazione e siesta.

Alle quattro soltanto fui avvisato che, calate le acque, i portatori erano riusciti a tirare una corda attraverso il torrente; attaccandomi a quella toccai facilmente la riva opposta, sebbene trovassi una buca dove l'acqua faceva gorgo, di modo che, perdendo piede, mi toccò a fare un bagno completo. E., che era scesa per assistere al guado, si divertiva a vedere i tuffi di ognuno nel passare la buca, e il modo ingegnoso col quale, dopo molti sforzi, si riuscì ad avere le carabine e cartucce asciutte sulla riva opposta.

Lasciando gli altri nascosti dietro la collina, mi

[1] Per gentile concessione dell'illustre conte Felice Scheibler, diamo questo interessante capitolo stralciato dall'opera testè da lui pubblicata: *Sette anni di caccia grossa e note di viaggio in America, Asia, Africa ed Europa,* di F. Scheibler, Milano, U. Hoepli, editore. Un volume di pag. XVI-525 in 4°.
Le illustrazioni originali qui riprodotte sono un saggio delle 250 che ornano il volume lussuosamente stampato (L. 14).

diressi col solo Juma Kosheni, mio *gunbearer* preferito, verso il luogo dove la bestia riposava. Quando fummo sul dorso della collina, la vedemmo subito a 200 metri, che pascolava placidamente venendo alla nostra volta. Aveva la testa nascosta fra l'erbe dietro la spalla. Deluso sul primo nel vederlo scomparire, mi rinacque presto la speranza di possederlo, osservando l'abbondante quantità di sangue di cui aveva sparso il cammino. Ansioso mi slanciai sulle sue tracce, e lo trovai morto a 200 metri.

I SEI RINOCERONTI.

alte un metro, che a lei coprivano la vista, mentre a noi offrivano la possibilità di gattonarla; e infatti, procedendo cautamente carponi, potetti avvicinarla a 30 metri. Arrivato a questa distanza, mi alzai in piedi per vederci meglio a sparare, e mirai nel collo il rinoceronte il quale, stupito della mia presenza, s'era messo a guardarmi. Ricevuto il colpo, mandò, com'è suo costume, forti grugniti, fece una piroletta e fuggì, accompagnato dalla mia seconda scarica del calibro 8 palla d'acciaio, che gli avevo diretta

Diedi subito il solito grido per avvisare E., e mandai a prendere la macchina fotografica. E. mi raggiunse in un baleno, inzuppata come un pulcino, e al colmo della felicità ch'io avessi ottenuto finalmente l'ambito trofeo. Il corno anteriore era davvero eccezionalmente bello, più lungo di tutti quelli che avevo fin allora veduti, e, misuratolo poi, lo trovai di 81 centimetro. Il posteriore invece, più piccolo in confronto, non era che di 28 centimetri. Misurato l'animale ed esposte diverse negative, feci portare

la testa all'accampamento. Dovetti frenare la rapacità dei portatori che, accorsi coi loro coltelli, si erano buttati sul *faru* avidi di provvedersi di carne, come una muta di segugi si slancia sulla sfortunata volpe. Era per me importante che almeno metà della carne si lasciasse attaccata al carcame, perchè avrebbe senza alcun dubbio attirato qualche leone, se se ne trovavano in quelle vicinanze. Il d'Harnoncourt, per esempio, aveva ucciso tre leoni sul cadavere del primo rinoceronte atterrato da lui nella pianura dell'Azi.

A pranzo avemmo il brodo di coda di rinoceronte, che trovammo ancora migliore di quello fatto con la coda d'ippopotamo.

Il 24 aprile sull'alba andai a visitare la carcassa del *faru*, e non riscontrandovi alcun indizio della presenza di leoni, decisi di levare al più presto le tende. Rimontando il corso del torrente che il giorno innanzi ci aveva chiuso la strada, trovammo facilmente un posto guadabile; e, continuando la marcia in linea retta verso il monte Kyanjabi, piantammo l'accampamento dopo tre ore di cammino. Sulla sera feci un lungo giro infruttuoso; tentai inutilmente d'arrivare a tiro di sette struzzi che, avendomi scorto dall'alto della loro statura, si tenevano a rispettosa distanza. Quando ritornai all'accampamento, Ali m'informò di aver visto un rinoceronte nella vallata. Recatomi sul posto, lo cercai per un pezzo sin dopo il crepuscolo, ma era troppo buio per dargli la caccia e la mattina seguente era scomparso.

Il 25 aprile partiamo di buon'ora, essendo impazienti di arrivare al fiume Azi che scorreva tra noi e il monte Kyanjabi. Speravamo di poter guadare questo fiume prima che altre piogge l'avessero ingrossato.

Mentre stavo marciando in testa alla carovana con E., nel passare ai piedi d'una collina sento delle grida d'allarme dietro di me, e, voltatomi, vedo due rinoceronti, che stanno a 20 passi sopra di noi, evidentemente svegliati dal nostro passaggio, guardarci dall'alto come fossero alla finestra. Scendemmo in fretta, simultaneamente e come per istinto, dalle nostre cavalcature facendocene scudo, ed io stetti in attesa delle carabine, non dubitando che i *gunbearers*, i quali stavano a pochi passi, me le portassero subito, come avrebbero di certo fatto gli *shikari* somali. Quelli invece non si mossero, temendo di accostarsi ai rinoceronti che erano più vicini a me che a loro; finchè il nostro buon Ali, che mai non mi avrebbe lasciato in impiccio, strappò il calibro 8 a Suliman e me lo portò. Frattanto i rinoceronti s'erano mossi di passo in una direzione parallela alla nostra, cosicchè, appena avuta la carabina, potei aggiustare una palla nella regione del cuore al più grosso. Esso, evidentemente una femmina, dopo aver fatto la solita piroletta, si mosse alla carica in linea retta verso di noi, seguito da quello più piccolo. L'aspettai a 10 passi, sperando che un suo movimento esponesse una parte vitale; ma dovetti poi risolvermi a mirare nel corno, che formava il centro del bersaglio. Il colpo fece voltare l'avversario, che si diede alla fuga seguito dal compagno. Sebbene vi fossero delle tracce di sangue sulla pesta, non gl'inseguii, perchè le loro corna non erano belle e dall'altro canto avevo desiderio di continuare la marcia. Fra i costumi dei rinoceronti ve n'è uno credo unico, ed è che il piccino rimane al seguito della madre fino all'età di quattro o cinque anni, quando già di statura quasi l'agguaglia, avendo ancora però piccole le corna, che diventano apprezzabili solamente dopo dieci anni.

E. che, per quanto insistesse, io non volevo mai condur meco nell'andar sotto ai rinoceronti, fu, come ella scrisse nel suo giornale, immensamente felice di questa combinazione, e ringraziò la sorte che le aveva procurato la fortuna di vedere dei rinoceronti così da vicino.

Io invece ringraziavo la Provvidenza che fosse andata così bene, poichè, se i *faru* ci avessero dato addosso subito, ci avrebbero fatto passare un brutto quarto d'ora. Feci perciò una parternale ai *gunbearers*, dichiarando loro che, qualora in avvenire mi avessero novamente lasciato senz'armi, gli avrei puniti con venti colpi di *kiboko* per ciascuno.

Proseguendo la nostra marcia, E. uccise con un colpo del suo 360 Express una gazzella *thompsoni* che s'era messa a fuggire di galoppo. Un'altra gazzella simile fu dopo il mezzogiorno atterrata da una mia palla del 500; ma, quando mi avvicinai credendola morta, essa, rialzatasi, si diè alla fuga, come se fosse incolume. Assicuratala con la canna sinistra, trovai che la mia prima palla le aveva reciso le corna alla base, facendola cadere tramortita.

Marciando tutto il giorno, arrivammo verso sera in vista del fiume Azi. Riuscendo sul dorso di una collina, vedemmo tutto il corso serpeggiante del fiume attraverso le pianure omonime. Nelle praterie che ancora ci separavano dall'Azi pascolava tranquillamente una numerosa mandra di zebre, che, appena ci scorse, si diede alla fuga a gran galoppo.

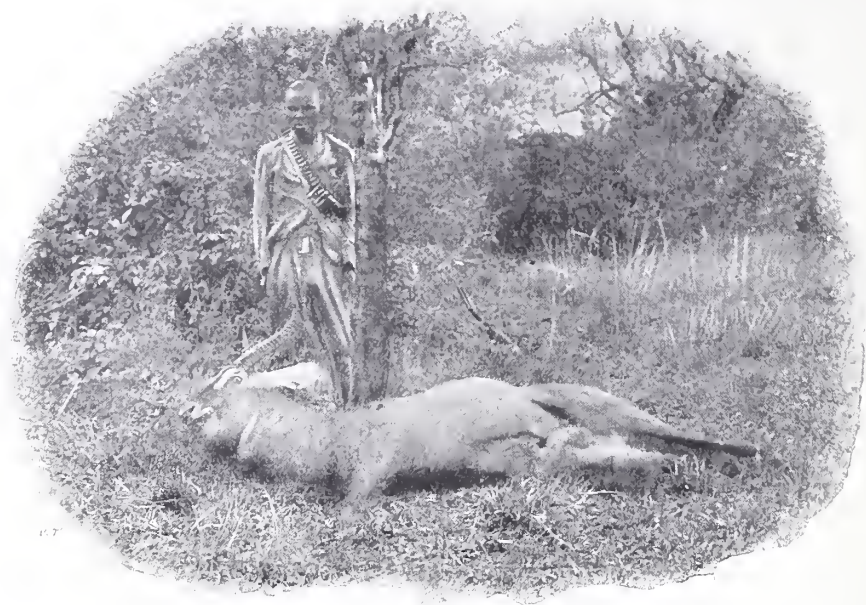
Essa si componeva di almeno dugento capi, che, con la coda tesa, sbuffando e facendo rintronare la terra sotto i loro passi veloci, offrivano un raro spettacolo.

Il cielo, che nelle ore pomeridiane si era andato sempre più abbuiando, principiò col farci cadere addosso dei goccioloni, e in breve scatenò sopra di noi una di quelle piogge torrenziali, frequenti nei tropici, ma che non avevo mai sperimentate di tal forza.

Dovemmo fermarci. La violenza della pioggia era tale che le cavalcature si piegavano da una parte, quasi volessero rovesciarsi. In un momento fummo inzuppati sino all'ossa; tutti i nostri uomini, coperti di semplice tela, battevano i denti; e noi, accecati e costretti a fermarci e voltar le spalle all'uragano, il che fecero d'istinto l'asino di E. ed il mio cavallo, pensavamo quanto potrebbe mai durare quello che a noi sembrava un diluvio universale, un vero finimondo.

Dopo una mezz'ora Giove pluvio s'impietosì; ci raggiungevano gradatamente i poveri portatori, stanchi, con gli abiti di tela incollati al corpo intirizzito, e battendo i denti. Dovemmo proseguire sino a un bosco, che scorgemmo a un quarto d'ora di distanza, per aver legna da ardere, e lì, sempre sotto la pioggia, feci piantare la tenda. Dopo molti vani tentativi riuscii finalmente ad accendere un bel fuoco, al quale facemmo asciugare abiti, coperte, materasse, ecc.

Sebbene per precauzione avessimo preso del chinino, il giorno seguente, 26 aprile, mi ripigliò la

GRUPPO DI WAKAMBA A MACHAKOS.

COBUS ELLIPSIPRYMNUS.

febbre e non potei fare che un piccolo giro di caccia. Per fortuna E., come sempre, stava benissimo.

27 aprile. Caccio tutto il giorno costeggiando l'Azi in cerca d'un guado. Uccido la mattina una gazzella *thompsoni*, e verso sera una gru coronata di piumaggio variopinto, che mi diedi poi gran pena di conservare. L'Azi ingrossato era inguadabile: volendo arrivare al Kyanjabi, che vedevamo a poca distanza davanti a noi, non ci rimase da far altro che ritornare all'accampamento di Stony Azi, dove eravamo certi di poter passare il fiume. La sera, s'anco delle continue bugie che m'aveva detto il *gun-bearer* Wadi Hamisi, gli feci applicare dodici colpi di *kiboko*. Dopo la punizione egli mi fece dire che non era mai stato bastonato e che voleva ripartire subito per la costa. Al che risposi che, se non taceva, gli avrei fatto ripetere la dose e passar tutta la notte legato. Si chetò immediatamente; per prudenza però diedi ordine agli ascari di guardia di tenerlo d'occhio, e tenni i fucili carichi accanto al mio letto.

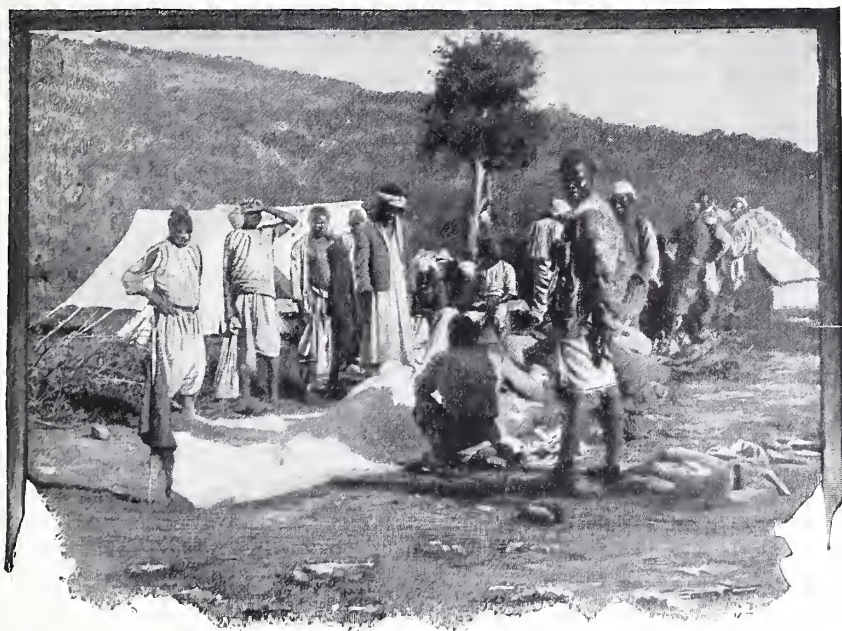
La mattina del 28 partimmo per tempo, seguiti dalla carovana, e costeggiammo la riva sinistra dell'Azi diretti verso l'ovest. Dopo due ore di cammino, uscendo fuori da un avvallamento di terreno, scorgemmo davanti a noi un rinoceronte addormentato. Feci segno ad E. e alla carovana di fermarsi e, accompagnato da Juma Kosheni, senza difficoltà lo avvicinai a dieci passi. Colpito dalla mia palla che, entratagli dietro l'orecchio, gli traversò il cervello, il *faru* spirò, passando senza il minimo movimento da un sonno all'altro.

Dopo mezz'ora di sosta, durante la quale noi facemmo la seconda colazione e i *bagassi* si servirono della carne, ripigliammo la marcia. Fatti pochi passi e giunti sopra un'altura, vedemmo un altro rinoceronte, che tranquillamente pascolava nella pianura sottostante. Fermata la carovana, pregai E. di rimanere sopra una collina, di dove essa mi poteva vedere, e poi gattonai il *faru* seguito da Juma Kosheni e Suliman che portavano le carabine di ricambio. L'animale, avvisato dal suo uccelletto, divenne inquieto. Col muso al vento e la coda tesa, come un bracco che cerca la quaglia, venne lentamente incontro a noi.

A circa 60 passi gli aggiustai la prima palla; dopo le solite pirolette, riprese la mia direzione, che cambiò colpito dal secondo colpo. Venuto alla

carica contro di me a diverse riprese, ma non mai a fondo, cadde morto dopo la mia sesta palla. Assicurato questo, ne vidi altri due a 300 metri, e mi misi subito a gattonarli con l'intenzione di farmi onore, con un doppietto, agli occhi della carovana, che mi aveva visto sciupare sei palle per quello testè ucciso. Il che mi riuscì facilmente, poichè i *faru*, non dimostrando nessuna volontà di fuggire, mi lasciarono arrivare comodamente a tiro sicuro. Il primo, ricevendo la palla nel collo, morì sul colpo; il secondo ebbe spezzata la spalla e, rimasto con tre gambe sul posto, si potè ritenere assicurato. Mentre stavo per applicargli il colpo di grazia, Juma Kosheni mi tirò per la manica richiamando, con le parole: *cubwa cubwa* (grande, grande), la mia attenzione sopra un grossissimo maschio ch'era come uscito fuori dalla terra a poca distanza, e col muso al vento veniva alla mia volta. La palla che gli ficcai in testa gli entrò nella narice sinistra e dovè offendergli il cervello, poichè, caduto di botto e poi penosamente rialzatosi, teneva il capo vicino a terra e continuò un pezzo a girare sopra sè stesso. Neanche a questo ebbi il tempo di somministrare il colpo di grazia, perchè fui obbligato ad occuparmi di sua moglie, ch'era apparsa improvvisamente seguita da un lattonzolo.

Ferita mortalmente anche questa, risparmiai il piccino che grugnendo si diede alla fuga. Rivolsi allora di nuovo la mia attenzione al grosso maschio, e a quello dalla spalla rotta. Tanto questi due come la femmina più volte caddero, ricevendo le mie palle, e più volte si rialzarono caricandomi, ma ben presto riuscii ad atterrarli. Sei rinoceronti giacevano sul campo di battaglia, ed io, oltre la sodisfazione della bella caccia, ero lieto che E. dall'altura avesse potuto godere dello spettacolo. Essa, accorsa raggiante sul campo di battaglia, mi disse che, siccome i caduti s'erano rialzati più volte, a lei era sembrato che i rinoceronti non finissero più e sorgessero dalla terra come per incanto.

Arrivata la carovana, prendemmo diverse fotografie e misurai gli animali. Il più grosso, un vecchio maschio alto 1.65 e lungo 4 metri, rappresentava un esemplare di eccezionale grandezza; e le sue corna, sebbene non molto lunghe, erano le più massicce che io abbia mai viste. La femmina, vecchia anch'essa, non aveva orecchie, e non saprei se questa mancanza fosse da attribuire a lotte di famiglia o ad attacchi da parte di leoni.

DISTRIBUZIONE DI POCHO

Naturalmente ci accampammo in quel luogo, avendo cura però di piantare le tende lontano dalle carcasse, per non disturbare i leoni che sarebbero potuti venire a visitarle. Anco permettendo alla carovana di servirsi a piacimento di *nyama*, ne rimaneva abbastanza per adescare i leoni, considerato che ogni rinoceronte porta circa tre quintali e mezzo di carne.

truppa di *waterbuck (cobus ellipsipryumns)* che i suahili chiamano *kuru*, e riuscii, sul calar della notte, a uccidere un bel maschio. Tornai all'accampamento che era già buio incontrando per istrada i wakamba, i quali mi dettero la notizia che i bufali avevano lasciato quella contrada; ripensandoci però, credo che essi si saranno fermati a poca distanza dall'accampamento senza cercar nulla. Quando ordi-

LA FINE DEL RINOCERONTE INDIAVOLATO.

La mattina seguente, 29 di aprile, nessun segno di *simba*. Lascio riposare i portatori dopo la strippata che avevano fatta, per la quale parecchi sono ammalati, e vado a caccia per tutto il giorno senza trovar nulla.

Dopo tre giorni di marcia, sul mezzogiorno del 3 ci accampammo di nuovo dove era incominciato il mio male al piede. Durante il cammino io avevo ucciso un rinoceronte e quattro gazzelle, ed E. un *thompsoni*. Facendo verso sera il solito giretto di caccia, trovai lungo l'Azi, che nel frattempo avevo passato, le peste di due bufali, dietro alle quali lanciai le mie due guide wakamba, sperando che potessero riportarmi notizie degli animali. M'imbattei poi in una

nai ai portatori di andar a prendere la carne del *kuru* ucciso, essi dichiararono che di carne ne avevano abbastanza e che avevano consumato quasi tutta la loro farina.

Non erano che undici giorni che avevamo dato loro dieci *kibaba* di farina, i quali, con l'aiuto della carne che avevano potuto avere in grande quantità, sarebbero dovuti bastare per venti giorni. Perciò, secondo il regolamento, io ero in pieno diritto di non distribuir loro altra farina per nove giorni; ma capivo benissimo che questo era impossibile, non potendo un uomo vivere per tanto tempo di sola carne. Volevo però approfittare dell'occasione per dar loro una lezione ed assicurarmi che, una

volta rifornitomi di farina a Machakos, al qual luogo eravamo oramai vicini, ne avrebbero usato con maggior parsimonia, rendendomi così possibile una gita di venti giorni intorno al monte Kyanjabi. Quella sera non insistetti a mandarli a prendere la carne del *kuru*, avendo a mia disposizione quella di due gazzelle ch'essi non avevano voluto toccare.

Appena alzato la mattina appresso, chiamai a resistenza e di rivolta che avevano assunta in principio: cosicchè, quando alla mia domanda Heri bai Ai rispose: — Non mi piace *nyama*, ma anche meno il *kiboko*, — e si prese la sua parte di carne, tutta la carovona scoppiò a ridere e si diede per vinta. Io che, avendo previsto il caso, avevo portato con me un po' di scorta di farina, mi contentai di averla spuntata, e dopo di averneli privati un

JUMA KOSHENI E LA TESTA DEL RINOCERONTE.

rapporto tutta la mia gente e, presa in mano la lista dei portatori, cominciai a leggere il nome di Manjudi, che aveva la disgrazia di essere il primo e gli domandai: — Vuoi *nyama* o vuoi il *kiboko*? — Al che egli rispose: — Non voglio *nyama*. — Allora ordinai: — Ascari, dategli 12 *kiboko*. — Chiamai poi il numero 2 che era Jerusi bin Abdalla e, rivoltagli la stessa domanda, egli rispose che la carne gli faceva male allo stomaco. Per riconfortarglielo gli feci fare la stessa applicazione di *kiboko*, e chiamai il terzo, Heri bai Ai. Intanto vedevo che i portatori discorrevan fra loro e, persuasi ch'io avevo ragione e che gli avrei sottoposti tutti allo stesso trattamento, incominciavano a smettere quell'aria di giorno solo, il domani ne distribuii quel tanto che occorreva per arrivare a Machakos. Avevo così fatto un'esperienza che mi fu utile per il resto del viaggio. Da quel giorno E. s'incaricò di dividere le razioni. Ucciso un rinoceronte o altra selvaggina, invece di lasciare che i *bagassi* si servissero a volontà, si portava tutta la carne utile all'accampamento; E. la faceva pesare e consegnava a ciascuno la sua parte. Così, tenuto conto che ogni portatore ricevendo una libbra di carne doveva risparmiare mezzo *kibaba* di farina, ci mettemmo in grado di avere un riscontro preciso del consumo di quest'ultima.

Finito quell'episodio, feci subito sonare l'*uganda* e partire la carovana alla volta dell'accampamento

di Stony Azi. Arrivati quasi al punto dove avevamo ucciso il primo ippopotamo, precorrendo il dorso d'un'altura vedemmo dirimpetto, sul declivio d'una collina, un grosso rinoceronte che se la godeva rivoltolandosi nel fango. Fermata la carovana, mi misi a gattonarlo seguito da Juma Kosheni, dallo stupido Mbari e dai due servi somali, Ali e Ibrahim. Era molto difficile arrivare a tiro, poichè il terreno, interamente nudo di cespugli, non ci offriva che un'erba alta 50 centimetri per coprire le nostre mosse.

Giunti a una certa distanza, sempre fuori tiro, ci distendemmo bocconi e aspettammo che il *faru* si fosse sdraiato e addormentato, come immancabilmente sogliono fare sul mezzogiorno. Infatti ben presto si coricò, e noi avanzammo carponi verso di lui. Ma evidentemente egli non aveva sonno, poichè, irrequieto, di quando in quando alzava la testa, poi si rimetteva in piedi, poi si ributtava giù e si rivoltava, sicchè il nostro progresso fu molto lento, costretti com'eravamo ad aspettare immobili, nascosti fra l'erba, ch'egli si mettesse di nuovo a giacere. In tal modo il gattonamento durò quasi tre quarti d'ora, finchè, trascinatomi sino a 70 passi, mentre sembrava proprio che l'animale si fosse addormentato col suo testone sulle gambe piegate, mi misi prudentemente a sedere e, appoggiati i gomiti sui ginocchi, lo mirai nel collo col Paradox n. 10; ma, come verificai dopo, sbagliai di quattro centimetri e lo presi in una gamba. Appena ricevuto il colpo, la bestia scattò su in piedi e giù a precipizio per la collina, sbuffando e grugnendo rabbiosamente, per venirmi addosso.

A 30 passi le scaricai contro la canna sinistra del 10 Paradox, ma non ottenni che l'effetto di farla inciampare, e più inferocita che mai riprese la carica. Avevo profittato della breve sosta, ch'essa aveva fatta inciampando, per cambiare il Paradox vuoto con la carabina calibro 8 carica con 18 grammi di polvere e palla d'acciaio. Aspettatala a 10 passi, le tirai nelle corna sperando che la scarica potente la fermasse o facesse deviare, ma sembrava che le palle non avessero altro effetto sopra di lei che di aizzarla a caricare con più furia. Trovandomi avvolto in un nuvolo di fumo, mi slanciai subito di sbieco tre metri più avanti, mentre il rinoceronte continuava la corsa impetuosa verso il posto ch'io occupavo prima. E così ebbi modo di potergli tirare quasi a bruciapelo, a tre metri di distanza, nella tempia, freddandolo di botto. Spirò, com'era caduto, in ginocchio, mentre un ruscello di sangue gli sgorgava dal buco della palla. I miei uomini, che durante la carica avevano mandato strilli tanto forti che E., la quale assisteva di sull'altra collina, gli aveva sentiti distintissimi, si misero a ringraziarmi con effusione, come se avessi ucciso il rinoceronte per salvar lora la vita. Specialmente Mbari, che mai non era stato presente a uno spettacolo simile, dimostrava con tale entusiasmo la sua riconoscenza da doverlo tenere che non mi saltasse al collo. Non so se del non avermi essi abbandonato durante l'attacco io deva darne merito al fidato e coraggioso Ali, ovvero alla circostanza che, in quel terreno aperto, io rappresentavo per loro l'unico riparo possibile contro la bestia furiosa.

Accampato, com' ero, sulla riva opposta dello Stony Azi, per essere ingrossato questo dalle acque non potei la mattina seguente tornare sul luogo a fin di vedere se i leoni avevano visitato la carcassa. Perciò condussi la carovana sino a Lanjoro, uccidendo lungo il cammino un *kongoni*. Preso dalla febbre, mi vidi obbligato a fermarmi lì per tutto un giorno. Finalmente la mattina del 6, partendo per tempo, arrivammo alle dieci a Machakos, dove Mr. Ainsworth ci consegnò la corrispondenza. Dopo aver aperto un telegramma da casa e lettone con gioia le notizie rassicuranti, il resto del voluminoso pacco ci occupò tutto il dopo mezzogiorno.

Impiegammo la giornata del 7 maggio a Machakos sviluppando negative e rifacendo i pacchi con le provviste e munizioni lasciate al forte. Affidai i trofei sin allora ottenuti alle cure di Ainsworth dopo averli fatti pulire ben bene e disinfettare. Congedai il capocarovana Muya, perchè sempre ammalato, sostituendolo con l'interprete Selim, che veramente esercitava già da parecchio tempo quella carica; con la lingua francese aveva anco appreso a quel consolato dei modi garbati, sicchè, oltre all'essere intelligentissimo, era pure simpatico. Congedai altresì le quattro guide wakamba che si erano dimostrate inette al loro servizio.

La mattina dell'8 maggio mi arrivano due nuove guide wakamba, procurateci da Mr. Ainsworth; e dopo aver distribuito 11 giorni di razioni alla carovana, la facciamo partire a mezzogiorno per Ngelani. E. ed io ci fermiamo a *tiffin* al forte, e poi prendiamo la medesima via alle due e mezzo, ringraziando il cortese nostro ospite per le galline, i montoni, i legumi e le frutta che ci aveva voluto regalare. »

E. SCHEIBLER.

CURIOSITÀ GEOGRAFICHE: LE CASCATE DEL KRKA. *

QUASI per non ismentire la propria origine, il fiume Krka che nasce proprio sotto una cascata presso Knin (Dalmazia nordica), ne forma poi, nel suo brevissimo corso di soli 57 chilometri, altre sette, altrettanto splendide per bellezza di panorama, quanto ricche d'acqua in tutte le stagioni dell'anno. Da questo lato, il Krka non ha rivali in tutta Europa. Dalla sua origine, fino a Sebenico, ove si riversa placidamente nell'Adriatico, porge un dislivello di 225 metri. Ripartite o che stanno sorgendo, alle cascate del Krka. Ahimè, aveva quasi ragione un mio amico di imprecare alle esigenze dei progressi moderni:

— Fra dieci anni — esclamava disperato — le superbe cascate del Krka saranno irreperibili. Gli inesorabili seguaci di Edison e di Tesla le avranno monopolizzate per i loro scopi... Se ne parlerà come di un mito.

Ad ogni modo, molti dei miei lettori che attraversarono la Dalmazia, avranno visitato le celebri cascate del Krka presso Scardona, denominate Ja-

LA CASCATA DI MANOJLOVAC ED IL SUO ILLUSTRATORE.

quest'altezza fra le sue sette cascate principali e ne avrete non pure panorami affascinanti, ma tanta energia idraulica da incoraggiare ed attirarvi le più svariate imprese elettrotecniche.

E poichè, precisamente nel momento elettrico moderno, le cascate non vengono osservate soltanto dal loro lato estetico e panoramico, come le osservavano i nostri padri, ma anche dal lato della loro potenzialità, permetterete a me pure di accennare ad alcune grandi industrie elettrotecniche già sorte,

ruga. Da Sebenico, patria del Tommaseo, si arriva con vaporino a Scardona in poco più d'un'ora. E da Scardona alle cascate, con barchetta o in vettura, ci si mette poco più di mezz'ora. Sono le cascate più note, appunto perchè più facilmente accessibili. E sono imponenti nella loro conformazione a terrazze, nella loro gloria di schiuma candidissima, nei loro capricci attraverso macigni e dirupi emergenti da un'oasi verdeggiante e fiorita.

* * *

Fino a pochi anni fa, l'energia di questa cascata, da ambo le sponde del fiume, veniva utilizzata esclusivamente per l'industria molinaria. Una ventina di

* In tutte le lingue slave la *r* essendo una semivocale, la si legge come se fosse preceduta da un'*e*.

Le illustrazioni a questo articolo vennero prese da fotografie eseguite, quasi tutte, dall'I. R. fotografo di Corte, T. Burato, in Zara.

molini, con una cinquantina di macine: ecco tutto. E si parlava, in Dalmazia, dei molini del Krka come d'un'industria fantastica...

Ma il buon Dio volle fornire d'un po' d' intelligenza superiore, disposata ad un'attività vulcanica, ad un'energia americana, il cav. Antonio Supuk, podestà di Sebenico, proprietario *ab antiquo* di alcuni molini alla sponda sinistra della cascata suddetta. Il quale cav. Supuk avrà, senza dubbio, ragionato così:

— Se una piccola parte dell'acqua che mi spetta, fa girare venti macine, tutta la mia acqua potrebbe forse far girare turbine più potenti. E se in tutto il mondo oggidì riesce benissimo di utilizzare l' energia idraulica d'una cascata a scopi elettrotecnici, perchè non dovrebbe riescire in Dalmazia?...

Detto fatto! Lavorando indefessamente una ventina d'anni, lottando contro difficoltà spaventevoli e superandole quasi miracolosamente, il Supuk, coadiuvato da suo figlio Marco, eresse a Jaruga anzitutto una fabbrica di paste, poi una grande macina per il crisantemo (polvere insetticida) e, quattro anni fa, una piccola centrale elettrica con una sola turbina di 320 cavalli d'energia, per illuminare la sua Sebenico (11 chil. di distanza) a luce elettrica.

L'anno scorso la ditta A. Supuk e Figlio installò nella centrale una seconda turbina, gemella alla prima, per la produzione di carburo di calcio. Ed intanto, poichè *fortuna audaces juvat*, la ditta stessa sta ora installando una centrale grandiosa con tre turbine di 1250 cavalli d'energia l'una, per conto della Società Veneziana di Elettrochimica. In questo momento vi si lavora con grande alacrità, poichè col 1° gennaio prossimo la Centrale di circa 4000 cavalli d'energia dovrà già funzionare.

Queste prime cascate del Krka hanno un salto di 40 metri ed un volume d'acqua, in magra, di 10 metri cubi al secondo: una potenzialità quindi di 4000 cavalli.

CASCATE DEL KRKA PRESSO SCARDONA (VEDUTA COMPLESSIVA).

*
* *

Salendo il corso del Krka, s'arriva allo smagliante convento di Visovac. Sorge, come una visione poetica, in mezzo ad un vasto lago formato dal Krka. Visto da lontano, sembra una miniatura. I frati francescani che vi dimorano, sfoggiano verso lo

straniero la più cordiale ospitalità. Nella chiesa del convento si ammira un quadro rappresentante San Francesco, di fattura squisita. Ne è ignoto l'autore.

Da Visovac, un'ora di barchetta fino alle cascate di Roncislap. Hanno un salto complessivo di circa 30 metri e si riversano superbamente parte a gradinate, parte a semicerchio. C' è un punto, ove sembra che un tratto della cascata precipiti in un baratro spaventevole.

prema. È la cascata più alta, più formidabile, più imponente in Austria-Ungheria.

Ne riparleremo or ora.

* * *

Dopo Manojlovac, a brevissima distanza di circa 300 metri, sempre salendo il corso del fiume, ecco la cascata di Brljan, con un salto di 20 metri, quasi tutta nascosta in un folto e verdeggiante boschetto.

CASCATE DEL KRKA PRESSO SCARDONA (PARTE SUPERIORE).

Più in su ancora, verso nord-est, incontriamo un convento pittoresco di kalugeri (frati di religione greco-orientale). Indi arriviamo alla cascata di Miljacka, poi a quella di Rosnjak che precipita graziosamente tutta unita, da un'altezza di 12 metri, formando quasi un altare candidissimo.

Inoltriamoci ancora, fra gole di monti, fra dirupi ed aride roccie. Il fiume scorre placidamente. Nulla ci avverte dello spettacolo che ci attende. Si ode un sordo rombo, e nulla più. Ad un tratto ci si presenta la formidabile, spettacolosa, colossale cascata di Manojlovac. Dinanzi ad un simile fenomeno si resta davvero estasiati e si trattiene il respiro per non perdere nulla di quella bellezza su-

Più in su ancora, la cascata di Bilusicbuk. Ha 25 metri di salto. La sua conformazione è selvaggia, ma interessa molto il pittore e l'artista.

Poi, inoltrandoci sempre lungo il fiume, attraverseremo la borgata di Knin e, dopo una breve passeggiata, arriveremo alla geniale cascata di Topolje, lunga e snella come una miss inglese, sotto la quale appunto nasce il nostro classico, superbo, impareggiabile Krka.

* * *

La gigantesca Manojlovac!

Da Zara, capitale della Dalmazia, una bella strada mediterranea, costruita dai francesi durante il loro

CONVENTO DI VISOVAC SU D'UN' ISOLETTA DEL KRKA.

breve dominio, trae, attraverso la Dalmazia nordica, fino a Spalato. Lungo il percorso vi si incontrano molte interessanti borgate: Benkovac, Kistanje, Knin, Vrlika, Sinj. Sette chilometri più in là di Kistanje, precisamente al chil. 80 da Zara, un sentiero campestre di 300 metri conduce sul ciglione d'un monte, da dove apparisce, in tutto il suo splendore, la meravigliosa cascata di Manojlovac.

Pure, fino ad un paio d'anni fa, la cascata era ignota, o quasi. Il viaggiatore si limitava ad ammirare di passaggio gli Archi Romani, unico vestigio dell'antica Burnum, residenza d'una legione romana. Ma non sospettava che, lì vicino, avrebbe potuto deliziarsi ad uno spettacolo naturale incantevole.

Il signor Joso Modric, possidente a Benkovac, l'aveva notata nel suo *aide-mémoire* una diecina di anni fa, quando scriveva il suo volume sulla Dalmazia. E due anni fa, trovandosi a Vienna, ebbe da un amico belga il primo pensiero suggestivo d'occuparsene seriamente. Gli ozi della vita campagnola lo riconfermarono nel proposito e, incoraggiato pure dai brillanti successi dei Supuk, si mise all'opera con lena febbrile.

Commissioni, perizie, relazioni tecniche e finanziarie, studi, progetti e via discorrendo. Nulla fu trascurato per illustrare seriamente la grandiosa cascata di Manojlovac.

Nell'aprile dell'anno scorso, il signor Modric ne ottenne la concessione dei diritti d'uso d'acqua in ragione di 15 metri cubi al secondo, alla quota di metri 62. E ben tosto egli prese accordi con un illustre Consorzio triestino per l'utilizzazione di quella celebre cascata, la cui energia verrà trasmessa al mare (30 chil. di distanza). Si noti che Manojlovac ha, in magra, circa 6500 cavalli d'energia, mentre in

S. FRANCESCO.
QUADRO NELLA CHIESA DEL CONVENTO DI VISOVAC.

media ne ha oltre 20,000. La Centrale di Manojlovac sarà quindi, a suo tempo, una delle più imponenti affermazioni moderne dell'elettrotecnica.

Mente direttiva del Consorzio è il sig. Giorgio d'Andrea Galatti, la di-cui fortunata officina elettrotecnica a Trieste ebbe testè all' Esposizione di Como la medaglia d'oro dal Ministero d'Agricoltura, Industria e Commercio. La difficile impresa di Manojlovac si dovrà considerare una creazione personale del su lodato sig. Galatti.

Consulente tecnico del Consorzio è l'illustre elettrotecnico Giuseppe Sartori, vicentino, supremo decoro della Scuola Industriale di Trieste. Egli dirige ora i lavori della grande Centrale elettrica alle ricordate cascate della ditta A. Supuk e Figlio. Il prof. Giuseppe Sartori, giovane ancora, è oramai festeggiato fra i più autorevoli e geniali elettrotecnici d'Europa.

*
* *

Per rendere omaggio alla sfarzosa cascata, come pure per renderla più popolare e meglio nota, il sig. Modric vi organizzò, il 24 settembre 1899, una grande festa paesana, a cui invitò un centinaio d'amici dalla Dalmazia nordica e i contadini dei dintorni. Fu una vera festa etnografica. Oltre un migliaio di paesani e oltre trecento amici, in vetture e con biciclette, accorsero alla solennità, anche perchè fu data alla stessa un' impronta speciale, avendovi il concessionario inaugurato, in quel giorno, una lapide commemorante la visita fatta alla cascata, nel 1875, dall' imperatore Francesco Giuseppe.

PAESANO DELLA DALMAZIA NORDICA.

Il paesaggio, di solito deserto, ove i soli Archi Romani, nella loro storica solitudine, parlano all' intelletto e allo spirito, sembrava metamorfosato come per incanto. Intorno al macigno con la lapide

ARCHI ROMANI DI KISTANJE PRESSO MANOJLOVAC.

RAGAZZE DEI DINTORNI DI MANOJLOVAC.

PAESANI DELLA DALMAZIA NORDICA.

si arrostivano allo spiedo, omericamente, un bue intiero e una ventina di castrati. I paesani e le paesane, comparsi alla festa colle loro bandiere e nei loro migliori costumi, davano alla riunione una festevolezza incantevole. Quel giorno poi la superba cascata fu ammirata ed analizzata in ogni suo dettaglio, poetico e pratico.

Dal ciglione, vista nella cornice d'alti monti, Manojlovac sembra una miniatura. Nessuno direbbe che il suo salto complessivo è di 62 metri, nè che il suo solo ultimo salto, quando il fiume precipita tutto compatto, è di oltre 30 metri. E, come ci si avvicina, scendendo per un viottolo accidentato, la cascata ingigantisce sotto i vostri occhi sempre più, ad ogni passo, con un rombo sempre più forte e più assordante. Sembra che, per opera di magìa, essa assuma proporzioni sempre più colossali. È una serie continua di rivelazioni smaglianti. Quando

BALLO NAZIONALE (KOLO) DI RAGAZZE PRESSO MANOJLOVAC.

CASCATA DI MANOJLOVAC SUL FIUME KRKA PRESSO KISTANJE (DALMAZIA NORDICA).
SALTO DELL'ACQUA: 62 METRI. VOLUME D'ACQUA IN MAGRA: 10 METRI CUBI AL SECONDO. ENERGIA MINIMA: 6500 CAVALLI.

a metà strada si arriva ai poveri molini rustici — unica industria a cui finora abbia servito la cascata — tutto il panorama si presenta in un quadro d'intonazione esultante e vivace; un lusso d'acqua indescrivibile, salti e capricci deliziosi, un trionfo di nivea schiuma scherzante fra il verde e le roccie. Attraverso il pulviscolo acqueo che lievemente adombra il panorama, un magnifico arcobaleno, dai colori festanti, completa l' incantevole apparizione.

Quanta vitalità secolare! Quanta energia! Quanta bellezza scintillante e gaia! Quanto sfarzo idillico di luce e di riflessi! In verità, un pittore sarebbe imbarazzato nel ritrarre uno spettacolo di Natura così fantastico, così svariato e soave — mentre

l'elettrotecnico e l'elettrochimico ne rimangono estasiati.

* * *

Dopo la consegna della lapide alle autorità del paese e dopo un frugale banchetto, rallegrato dai ricordi deliziosi della cascata, le vezzose campagnuole intrecciarono danze nazionali (kolo), porgendo uno spettacolo etnografico mirabile, ed intanto gli ospiti di condizione civile s' intrattenevano sull'importanza delle cascate del Krka, specie di quella di Manojlovac, per l' avvenire economico ed industriale del paese.

A parte la sua bellezza panoramica affascinante, Manojlovac è una garanzia di migliore avvenire per quel distretto montano, finora abbastanza trascurato. E nella coscienza di tutti i miei compagni di viaggio era il presentimento che la festa dal sig. Modric organizzata non fosse altro che il preludio di un'altra ben più importante e benefica: di quella del lavoro e del progresso.

Infatti, quando, fra breve, mercè una seria iniziativa del *Consorzio Triestino*, tutta la colossale energia idraulica di Manojlovac farà girare turbine e dinamo, il rumore caratteristico delle loro rotazioni sveglierà le popolazioni della Dalmazia nordica ad una palingenesi civile e sociale. Sarà la campana redentrice che chiamerà a raccolta quelle popolazioni intelligenti intorno ad un focolare d' iniziative, di impulsi, di pensieri, di progressi moderni. Quel tesoro colossale, anzichè piombare inutilmente negli abissi, verrà sfruttato a beneficio dell' umanità. E nessuno, allora, rimpiangerà il panorama della cascata di Manojlovac. Gli spiriti eletti penseranno che 6500 cavalli di energia, utilizzati abilmente, costituiscono un coefficiente serio per il benessere generale di un paese: un coefficiente di guadagni, d'intendimenti utili, di pulsazioni eminentemente moderne. E Manojlovac illustrerà senza dubbio, perennemente, il nome del Consorzio che vi avrà eseguito, con vantaggio finanziario indiscutibile, il grandioso impianto elettrico. Certamente, Manojlovac richiederà investizioni di milioni, ma renderà milioni. Questa la grande poesia dei tempi moderni, infeudati irresistibilmente al generoso dominio di Sua Altezza l'Elettricità.

Zara, 1900.

VIATOR.

OGGETTI DELL' INDUSTRIA PAESANA NELLA DALMAZIA NORDICA.

IL SANATORIO POPOLARE GINEVRINO DI CLAIRMONT-SUR-SIERRE.

(Fot. J. Jullien, Ginevra).

I SANATORI PEI TUBERCOLOSI.

I sanatori per la cura della tisi, malattia che non risparmia nè vecchi, nè giovani, siano essi ricchi o poveri, interessano oggigiorno non solo lo scienziato, ma il pubblico tutto, il quale apprese già a considerare questi istituti di cura come un mezzo seriamente efficace per combattere il nemico comune della razza umana, ed anche dei bruti, poichè gli animali stessi non ne vanno esenti.

Spetta ad un medico tedesco l' idea della costruzione dei sanatori, e, cosa curiosa, essi sono la conseguenza indiretta della rivoluzione del 1848.

Fallito il tentativo rivoluzionario, il quale erasi prefisso di dare alla Germania un governo democratico, il dott. *Spengler* per aver preso parte attivissima al moto rivoluzionario, veniva esiliato, e con lui il dott. Karl Vogt e tutti e due domandarono asilo alla libera *Helvetia* che, come sempre, accolse fraternamente i due profughi, i quali, per riconoscenza, l'adottarono, amandola come seconda patria.

Il dott. Spengler, amantissimo della montagna, si fissò a Davos, ameno, ma non ricco paesello alpestre, situato nel cantone dei Grigioni, mentre il Vogt, già noto per numerosi lavori sull'*Embriologia*, scienza allora nascente, e sull'*Anatomia comparata*, veniva dall' Università di Ginevra invitato a dedicare il suo vastissimo ingegno a profitto degli studiosi che frequentavano la suddetta Università fondata da Calvino, l'audace riformatore.

* * *

Il dott. Spengler aveva più volte notato che gli abitanti di Davos, ritornati in patria dopo di aver passato diversi anni all'estero allo scopo di racimolare un piccolo peculio, ritornavano quasi tutti colpiti da tubercolosi, ed osservò ancora, con meraviglia, che i medesimi, dopo trascorso qualche mese

in seno alla famiglia, circondati da cure affettuose e nel più assoluto riposo, non solo miglioravano alquanto, ma moltissimi finivano per guarire completamente dalla terribile malattia contratta per lo *struggle for life*.

Assodata con numerosi fatti l'osservazione, si convinse che il fattore più potente della guarigione era l'aria alpestre purissima sterilizzata dalla neve, scevra di polvere, epperciò degli innumerevoli microbi patogeni che si trovano costantemente nell'aria che si respira nelle grandi città, alla mancanza di nebbia e di vento, unitamente ad una lunga serie di giornate splendide di sole; la vita moralmente calma della famiglia, ed in ultimo, e certamente non senza avere una grande influenza, la lontananza dalle tentazioni di commettere *abusi di ogni genere* e particolarmente delle bevande alcooliche.

Queste osservazioni, seriamente controllate con lunghe e pazienti esperienze che durarono diversi anni, lo decisero ad applicare la cura dell'aria di montagna alla guarigione della tubercolosi ed i risultati ottenuti furono così brillanti che, attualmente, nel grandioso *Sanatorio popolare di Davos* si curano, con ottimi risultati, più di 4000 tubercolosi all'anno!...

CHE COSA È UN SANATORIO.

« I sanatori sono piccoli ospedali eretti in regioni preferibilmente elevate, ad aria pura, asciutta e tranquilla, circondati da giardini, e orientati, costrutti, ammobigliati secondo le esigenze più severe dell'igiene. Quivi i malati di petto vivono sempre all'aria libera; se il tempo è bello, in giardino; altrimenti in una galleria a vetri, aperta per lo meno da un lato. Se ne stanno immobili su di una sedia a sdraio, con tutto il corpo ravvolto in coperte di lana, il capo e le spalle nell'ombra. Durante la notte la finestra della camera dove dormono non viene mai chiusa del tutto. Fanno poco movimento e quel poco è regolato con precisione dal medico. Quando migliorano, passeggiano in boschi ombrosi e fanno moderati esercizi ginnastici. Se invece insorge la febbre, stanno a riposo assoluto. Evitano qualunque fatica fisica, intellettuale e morale.

SANATORIO DI BEAUREGARD.

Queste buone condizioni di vita svegliano l'appetito, migliorano la digestione, moderano o tolgono la tosse, la febbre ed i sudori, diminuiscono e facilitano l'espettorazione, conciliano il sonno.

A ciò si aggiunge un'alimentazione variata, sostanziosa e così abbondante, che a prima giunta non sembrerebbe tollerabile. Inoltre si eccita l'attività della pelle con frizioni secche con flanella, o con frizioni umide stimolanti, o con qualche bagno. Ai malati s'insegna a non tossire che quando è necessario per l'espettorazione, e si danno norme rigorose riguardo allo sputo, comminando a chi non le osservasse, l'espulsione dallo stabilimento.

In breve, i cardini su cui posa l'efficacia dei sanatori nella cura della tisi sono: l'aria pura, l'alimentazione abbondante e un relativo riposo della mente e del corpo, sotto la guida e la sorveglianza di un medico diligente, dotto e di sano criterio.

La cura dei sanatori è la cura più naturale della tubercolosi, perchè essa non agisce che aiutando la natura ».

che ignorano cosa sia la tubercolosi, come si propaga e cosa si deve fare per limitarne gli effetti micidiali.

È nel sanatorio che incomincia l'educazione igienica del tubercoloso, il quale imparerà quali sono le precauzioni che si devono prendere per impedire la diffusione della malattia e quali sono le norme che si devono seguire per non contaminare i parenti, i figli ed i vicini. Nel sanatorio l'ammalato si abituerà a mai sputare per terra e nemmeno nel fazzoletto, come fanno molte persone che *si credono* bene educate. Egli si abituerà a tossire a bocca chiusa, inoltre avrà cura di tenere sulla medesima una pezzuola od un poco di cotone, come raccomanda il prof. Leube, e ciò allo scopo di impedire che gli spruzzi di saliva, *carica di microbi*, non vadino ad infestare gli abiti del vicino.

SANATORIO DI DAVOS-PLATZ (SVIZZERA), ALTEZZA M. 1573.

Tolsi questi cenni dal libro: *Contro la tubercolosi* [1], che il prof. Giulio Bizzozero — nome caro ai cultori delle scienze mediche — pubblicò non è molto. Il libro è scritto pel popolo, ma credo che molti medici farebbero bene a leggerlo, come dovrebbero leggerlo e meditarlo sia il ricco che l'operaio, poichè nelle pagine del Bizzozero si trovano consigli eccellenti sull' igiene. La lettura di questo libro può ancora riuscire utilissima a coloro, e sono legioni,

È ancora nel sanatorio che l'ammalato si abituerà all' igiene della pelle con bagni frequenti e frizioni ripetute mattina e sera; *ma è sopratutto nel sana-*

[1] *Contro la tubercolosi*, saggio popolare di Giulio Bizzozero, Professore di Patologia all'Università di Torino, Senatore del Regno. — Milano, frat. Treves edit. Prezzo L. 1.50.

DOTT. H. MAILLART,
PROMOTORE DEL SANATORIO POPOLARE DI GINEVRA.

torio che imparerà come e che cosa dovrà mangiare.

Generalmente i tubercolosi non danno abbastanza importanza a questa funzione. Essi mangiano tutto ciò che la fantasia suggerisce, e siccome sono quasi tutti *anorressici*, così i loro pasti si compongono di sostanze le più disparate e le più restie all'assimilazione, per cui anche quando *mangiano molto*, deperiscono a vista d'occhio e finiscono fatalmente per soccombere nella lotta contro la malattia.

Anche gli alimenti liquidi, come il latte, presi in quantità, sono dannosi, perchè provocano sia la dilatazione dello stomaco, aumentandola in proporzioni maggiori quando già esiste, sia una distensione anormale dell'intestino, la quale avrà come risultato una inerzia dannosissima nelle funzioni digestive.

Non solamente il tisico deve mangiare bene, ma deve mangiare il più che è possibile. La tubercolosi polmonare è una malattia consuntiva ; bisogna combattere questo decadimento progressivo, aumentando quanto più si può le entrate dell'organismo. (Dottor F. Accorimboni).

Però l'alimentazione del tubercoloso dev'essere regolata con molto criterio se non si vogliono ottenere effetti nocivi, e qui giova ricordare quanto il Daremberg scrisse :

« La suralimentation imposée aux tuberculeux ne doit pas être une brutalité ; elle doit être, au contraire, une sélection éclairée d'aliments facilement digestibles, incapables de congestionner le tube digestif par leur lourdeur ou leur volume exagéré. »

In tutti i sanatori si ammette, e con ragione, moltissima importanza alla scelta degli alimenti; anzi in qualcheduno pare si arrivi persino all'esagerazione, come potrebbe dimostrare la lettera seguente, scritta da una signora al D.r Daremberg, già citato:

« Le docteur fait ses visites trois fois par jour chez tous les malades ; de sept heures à huit heures, de midi à une heure, de six heures à sept heures du soir. Après avoir constaté la température de chaque malade, il dit si on doit rester étendu sur la chaise longue ou si on doit se promener, et l'endroit où l'on doit se rendre. Le docteur surveille la cuisine, et à chacun des trois repas *il sert lui-même chaque personne.* Si on rend ce qu'on a absorbé, il faut recommencer. C'est difficile et même pénible ; mais je crois que le docteur a raison en disant qu'on peut tout ce qu'on veut. Moi aussi, je rendais une partie de mes repas au début de mon séjour ; mais, maintenant, je garde tout et j'ai même faim en me mettant à table, ce que je n'avais plus constaté depuis trois ans ; aussi, j'ai augmenté de 3 kilog. en trois semaines. Au sanatorium, on ne doit rien laisser sur son assiette ; celui qui proteste peut faire sa malle et partir ; c'est ce qui vient d'arriver à un Anglais avant-hier. Je sens que je devrai ma guérison à la discipline que m'impose le docteur. »

Un medico che spinge la premura pei suoi ammalati sino ad assumere le umili funzioni di cameriere.... non si vede sovente ! !

Il sanatorio sarà ancora una scuola feconda di insegnamento contro l'*alcoolismo* invadente, poichè sarà là che il tubercoloso avrà facilmente occasione di constatare quanto l'uso smoderato del vino, ed in genere di tutti i prodotti alcoolici, sia dannoso alla salute.

Là potrà facilmente convincersi che si può vivere benissimo *non bevendo mai vino* e che l'*alcoolismo*, mentre è fonte di miseria e di immoralità, costituisce, come la tubercolosi, una piaga sociale, ed è ancora considerato come uno dei primi fattori per favorire lo sviluppo del bacillo di Koch, perchè crea nell'organismo il *loco minore resistentia.*

Nel sanatorio, l'ammalato non dovrà avere altro pensiero, altra cura che quella di lasciare tranquillamente che la provvida natura, aiutata da una buona igiene, compia serenamente l'opera sua riparatrice.

*
* *

L'esperienza acquistata negli ultimi vent'anni ci insegna che i fattori principali per una cura efficace della tubercolosi sommano a tre e sono:

1° Una buona alimentazione, variata e copiosa;
2° Una cura d'aria scientificamente diretta;
3° Il riposo, sia del corpo che dello spirito.

Ora, quantunque il Landauzy affermi che la cura d'aria si può fare benissimo nell'*home-sanatorium*, ossia nel *chez-soi*, io sostengo che queste tre condizioni *essenziali* non si possono ottenere *seriamente* che in un *sanatorio*, costrutto in un sito ridente, presentando tutto il *comfort* possibile, *saviamente disciplinato*, e nel quale si osservino scrupolosamente tutte le regole igieniche non solo, ma che abbia ancora la fortuna di possedere, come direttore, un medico intelligente, scrupoloso, ed assolutamente convinto della *curabilità della tubercolosi* e dei buoni risultati che può e deve dare un trattamento *igienico dietetico*, scientificamente diretto, ed opportunamente applicato.

Il medico preposto alla direzione di un sanatorio deve sapersi imporre agli ammalati, non con una rigidezza autocratica, ma con modi delicati, persuasivi, correttissimi, e dare egli stesso l'esempio della disciplina severa, la quale deve regnare sovrana nello stabilimento confidato alle sue cure, al suo sapere, alla sua onestà.

Inoltre per la fermezza di propositi e per lo studio deve saper infondere negli ammalati quel balsamo, quel *quid ignotus*, che molte volte produce più effetto che non dieci volumi di scienza, e questo è la... Speranza, ultima dea!...

Il Sabaurin, parlando dell'influenza capitale che il medico esercita nei sanatori, disse: *tant vaut le médecin, tant vaut le sanatorium*. E l'affermazione del medico francese è giustissima.

Ma un medico di cuore e di scienza, quest'apostolo a cui incumberà il non facile còmpito di rigenerare fisicamente quelle povere « âmes déçues », si potrà trovare facilmente?

Non credo che si dovrà cercare molto, poichè la scuola italiana di medicina ha la fortuna di possedere maestri sommi, per dottrina e bontà, per cui non sarà difficile trovare un loro discepolo ed emulo.

*
* *

Tutti gli autori sono concordi nell'affermare che più la tubercolosi è di data recente, cioè al suo inizio, maggiori e più sicuri sono i risultati che dà la cura nel sanatorio. Ciò spiega il numero veramente confortante delle guarigioni ottenute.

Secondo il Penzoldt, il quale pubblicò la statistica dell'Ufficio d'Igiene dell'Impero Tedesco, sopra 12,000 tubercolosi curati nei diversi sanatori, dopo tre mesi solamente di cura, 7,000 furono in grado di riprendere il lavoro che la malattia aveva costretti di interrompere.

La tubercolosi essendo una malattia *insidiosa*, cioè che può esistere già da un certo tempo senza presentare dei fenomeni o *disturbi* sufficientemente apparenti, riesce qualche volta assai difficile al medico lo stabilire una *diagnosi precoce*, la quale, per altro, è assolutamente necessaria per poter, con certezza, consigliare il metodo di cura adatto.

Ora, quali sono i fenomeni che ci permettono di renderci accorti di una tubercolosi al suo inizio? Essi sono numerosi, svariatissimi, ma spesse volte *insaisissables*.

Molte volte però i sintomi dell'infezione assumono una forma sufficientemente caratteristica, la quale non può sfuggire all'occhio scrutatore del medico avveduto.

« Quando l'individuo prova stanchezza per un nonnulla, che l'appetito ha subito delle variazioni, è diminuito ed è diventato capriccioso; quando il sonno non è sufficientemente riparatore, che il peso del corpo è sensibilmente diminuito senza cause apparenti, (*diabete o albuminuria*) e quando al mattino, e qualche volta lungo il giorno, si prova il bisogno di tossire, due o tre colpettini di tosse solamente, è allora che senza esitare si deve ricorrere ai consigli del medico, il quale sottometterà il cliente ad un esame seriamente minuzioso, servendosi per questo di tutti i mezzi che la scienza mette a sua disposizione, come sono l'*ascoltazione* diretta od indiretta, avanti e dopo la *percussione*. A quest'esame farà seguire quello importantissimo, perchè decisivo, della ricerca dei bacilli di Koch negli sputi, quando di questi è possibile averne. »

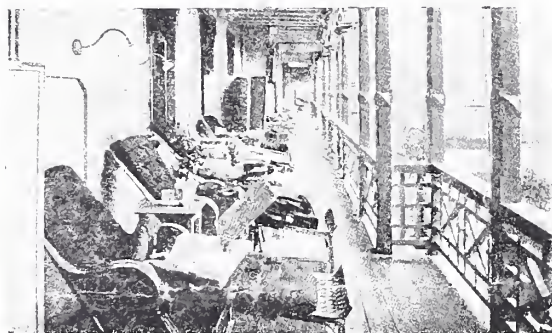
Allorchè il risultato dell'esame concorda con quello fornito dall'analisi batteriologica, ripetuta con diversi giorni di intervallo, allora il medico *non deve nascondere la verità all'ammalato ed alla famiglia; non facendolo, mancherebbe al suo dovere;* d'altronde la « pietosa menzogna » a nulla gioverebbe, poichè il tempo, presto o tardi, si incaricherà di dirla, per quanto dolorosa essa sia!... Un metodo che permette di stabilire una diagnosi

probabile della tubercolosi, al suo inizio, è consigliato dal prof. Grancher, di Parigi.

Questa diagnosi precoce è fondata: *sur une altération permanente du murmure inspiratoire à l'un des sommets: rudesse ou affaiblissement, avec un peu de toux et un peu de diminution des forces....*

Io qui non ho accennato, e ancora in modo molto superficiale, che alla diagnosi della forma di tubercolosi la più comune, che è la *tisi polmonare*.

Ma vi sono altre forme di tubercolosi molto più *insidiose*, le quali è *difficilissimo*, per non dire impossibile, poter diagnosticare al loro inizio, coi soli mezzi che la clinica dispone attualmente, poichè esse assumono caratteri talmente differenti gli uni dagli altri, che soventi volte si è perplessi nello *di milligrammo*. La reazione termica deve salire di più di un grado per essere considerata come efficace. Sopra 28 inoculazioni si ebbero 14 risultati positivi e 14 negativi!... Il prof. Grasset raccomanda però di ricorrere alle iniezioni di tubercolina solo quando non si può stabilire la diagnosi coi mezzi conosciuti. Aggiungerò ancora che le iniezioni sottocutanee, con dosi variabili di tubercolina, vennero impiegate anche da numerosi altri medici e, credo, sempre con risultati non del tutto soddisfacenti.

Ultimamente il prof. Combemale di Lilla impiegò le iniezioni di siero artificiale alternativamente alle iniezioni di tubercolina. Malgrado abbia praticato più di 30 iniezioni, non pare che il risultato sia migliore.

SANATORIO DI DAVOS — GALLERIA PER LA CURA D'ARIA.

stabilire la diagnosi, e ciò sino al momento in cui nuovi elementi non vengano ad aggiungersi ai primi, ed allora, dai fenomeni che ne risultano, si potrà, senza esitare, diagnosticare o no la tubercolosi. Di queste forme *larvate*, di tubercolosi che non è guari possibile rintracciare senza studi approfonditi sulla fisiologia patologica generale e speciale degli organi, il mio illustre maestro il dott. Bard, già prof. di clinica medica all'Università di Lione ed attualmente a quella di Ginevra, ne descrisse 22 forme!....

Come si vede, il diagnosticare certe forme di tubercolosi al loro inizio è di una importanza capitale, sia per istituire sollecitamente la cura, la quale in questo caso darà certamente risultati positivi, sia per mettere l'ammalato in grado di preservare sè, e gli altri, da una maggiore contagione.

Il prof. Grasset, al Congresso di medicina francese tenutosi a Lilla, consigliò delle iniezioni *debolissime* di *tubercolina*, alla dose di 1-2-3 *decimi*

Allo scopo di poter stabilire la diagnosi precoce della tubercolosi su *ammalati sospetti*, i dottori Daremberg e Chuquet ricorsero all'esame minuzioso della temperatura.

Quest'esame fornirebbe, secondo gli autori, elementi preziosi di diagnosi precoce negli ammalati che sono all'inizio della tubercolosi, quando mancano gli sputi, che lo stato generale non si può chiamare cattivo e quando i segni fisici sono troppo vaghi per imporre una diagnosi.

« Quand on est en présence d'un cas douteux de tuberculose pulmonaire, on doit dire au malade de marcher tous les jours entre trois et quatre heures, de prendre sa température buccale ou rectale immédiatement en rentrant, de la reprendre une heure après, lorsqu'il se sera reposé, et de répéter cette expérience pendant dix jours de suite. Si, chaque jour, l'écart entre ces deux températures atteint 4 à 5 dixièmes; si, d'autre part, la température de quatre

heures est plus forte les jours où il a marché que les jours où il s'est reposé, *le malade est tuberculeux.*

S'il s'agit d'une femme, on verra, malgré le repos, une élévation de température variant de 4 à 10 dixièmes survenir un ou deux jours avant les époques menstruelles. Ce nouveau signe thermique sera une confirmation du diagnostic : *tuberculose.*

Souvent les tuberculeux latents ont, sans raison apparente, une poussée de fièvre de 39-40° durant dix à vingt heures, au milieu de la santé la plus florissante en apparence. Il faut se méfier de ces fièvres éphémères qui ne peuvent être dues à une indigestion ou à un excès quelconque. Il faut s'en méfier, surtout si ces sujets, enfants ou adultes, ont eu auparavant des fièvres typhoïdes anormales, de longue durée, ou à rechutes bizarres. Ces malades sont des tuberculeux guéris d'une ancienne poussée de bacillose à forme typhoïde et qui sont restés des tuberculeux. »

LA CURA D'ARIA AL SANATORIO DI BEAUREGARD.

Qualunque poi siano i mezzi clinici impiegati per ottenere una diagnosi precoce della tubercolosi si possono accettare, alle condizioni però, che gli autori di tali prove non abbiano dimenticato il savio precetto della celebre scuola di Salerno : *Primo non nocere* e che le prove diano risultati positivi ; in questo caso il soggiorno nel sanatorio dovrà essere immediatamente deciso, poichè sarà là che il tubercoloso avrà la probabilità di guarire.

Ora sulla curabilità della tubercolosi non vi possono più esistere dubbi, poichè troppo numerosi sono i casi che guarirono radicalmente in uno spazio di tempo più o meno lungo. Si conoscono ammalati che vennero dichiarati guariti dopo un soggiorno di soli tre mesi nel sanatorio !...

A questo proposito credo doveroso citare quanto l'illustre prof. Bizzozero disse nel suo già citato libro : *Contro la tubercolosi:*

« È affatto erronea la credenza comune che la tubercolosi termini sempre colla morte. I casi di guarigione sono tutt'altro che rari, e vanno crescendo rapidamente di numero sotto l'azione di più razionali metodi di cura. »

L' affermazione dello scienziato italiano venne, nell'ultimo Congresso contro la tubercolosi, tenutosi a Berlino, confermata da due delle più note autorità mediche di Parigi ; difatti il Brouardel ed il Grancher dissero : *La tuberculose est la plus curable des maladies chroniques.*

Riguardo poi all'utilità dei sanatori, mi piace ricorrere ancora una volta al giudizio dello stesso prof. Bizzozero :

« La migliore cura della tubercolosi è la *igienico-dietetica ;* vita giorno e notte in aria libera, pura e tranquilla: alimentazione sostanziosa, variata, abbondante ; riposo del corpo e dello spirito.

Questa cura, assai meglio che a casa propria, si può fare nei così detti *Sanatori,* i quali è da augurare sorgano presto anche in Italia. »

E l'augurio che il senatore Giulio Bizzozero fa al paese è accettato da tutti gli uomini di cuore che come lui sentono profondamente i legami di fratellanza che uniscono tra di loro i membri della grande famiglia italiana.

Come già altre volte dissi, tutti siamo dall'oggi al domani candidati alla tubercolosi, epperciò nell'interesse nostro, nell'interesse dei nostri figli, dei nostri simili, dobbiam tutti contribuire col nostro obolo, per quanto piccolo, per quanto modesto sia, alla grande opera riparatrice che si sta iniziando mediante l'istituzione dei *Sanatori popolari*.

In Italia, ove la carità conta templi maggiori, non credo sia esagerato l'affermare che grazie a lei ogni provincia avrà il suo sanatorio, ove troveranno asilo, pace, conforto e salute i nostri operai, sia dei campi che dell'officina, feriti nelle aspre battaglie combattute per l'esistenza !....

I SANATORI SVIZZERI.

La Svizzera possiede diversi *sanatori di lusso*, ove il soggiorno costa un *minimum* di 20 lire al giorno; accanto a questi si trovano i *sanatori popolari*, nei quali il soggiorno è gratuito per gl'indigenti ed ove anche le borse modeste possono soggiornare mediante una retribuzione giornaliera che può variare dalle 3 alle 4 lire. Fra i sanatori di di lusso avvi quello di Davos, situato a 1573 metri sul livello del mare. Questo sanatorio fu il primo ad associare, per la cura della tubercolosi, il soggiorno nell'alta montagna coi principî *igienici-dietetici* applicati dal noto dottore Brehmer, direttore del sanatorio di Goerbersdorf e dal dott. Dettweiler, del sanatorio di Falkenstein.

A Davos la cura d'aria si fa entro vaste gallerie, esposte al mezzogiorno e nelle quali l'aria e la luce arrivano a profusione. In queste gallerie, rischiarate durante la notte dalla luce elettrica ed addobbate con tutto il *comfort* necessario, si collocano altrettante *chaises-longues* quanti sono gli ammalati, i quali possano sdraiarsi e così passare, nel più completo riposo, gran parte del giorno, ed anche della notte, quando il medico lo crede necessario. Gli ammalati sono protetti contro il freddo con coperte di lana ed hanno i piedi riscaldati dalle *chancellières*.

Queste sedie a sdraio, molto comode, sono costrutte sullo stesso modello di quelle in uso nel sanatorio di Falkenstein. Direttore in capo del sanatorio di Davos-platz è il dott. Turban, il quale è efficacemente secondato nella non facile bisogna dall'egregio dott. Lips, incaricato delle ricerche ed esperienze batteriologiche sul bacillo di Koch.

MONTANA.

IL SANATORIO DI BEAUREGARD.

Per la costruzione di questo sanatorio si utilizzarono i progressi realizzati nei diversi sanatori che

si costrussero in questi ultimi anni, sia in Svizzera che in Germania. Il sanatorio di Beauregard è situato all'estremità Est dell'altipiano di Montana, a 1500 metri sul livello del mare. Il sito è fra i più pittoreschi e salubri della Valle di Sierre, nel cantone del Vallese (Svizzera Francese). Il fabbricato, costrutto in pietra e ferro, si compone di tre piani compreso il *rez-de-chaussée* e possiede le camere esposte a mezzogiorno. La parte Nord è riservata al personale di servizio ed all'amministrazione.

La cucina venne costrutta *fuori* dell'abitato e comunica con questo mediante una galleria a vetri.

Il riscaldamento di tutto lo stabilimento si ottiene mediante un calorifero centrale a vapore ed a bassa pressione del sistema Koefer. Questo sistema permette una temperatura minima di 16° e ciò anche durante la notte, non ostante che si obblighi l'ammalato a dormire colle finestre aperte.

Tutte le cure più minuziose di igiene e di *comfort* vennero adottate nel sanatorio di Beauregard, ma però ciò che costituisce la sua superiorità sui tanti altri è la posizione oltremodo favorevole. Protetta contro il soffiare del vento del nord dal monte Lachaud, primo contrafforte del Wildstrubel, la sta-

MONTANA.

Questa disposizione è eccellente, poichè impedisce che gli ammalati siano disturbati dai rumori, e sopratutto dagli odori di cucina, pei quali provano una ripugnanza che molte volte è invincibile. Tutte le camere da letto sono ad *angoli rotondi*, ed arredate con mobili i quali vengono lavati e disinfettati ad ogni cambiamento d'inquilino.

Un sistema speciale di ventilazione permette di rinnovare costantemente l'aria nelle camere, senza produrre correnti moleste.

Ad ogni piano dello stabilimento esiste una galleria per la cura d'aria; grazie a questa buona disposizione gli ammalati possono continuare la cura senza essere costretti di allontanarsi dalla camera; inoltre, mediante queste *gallerie indipendenti*, si evita l'agglomerazione, la quale è sempre dannosa, massime quando trattasi di malattie contagiose.

zione è aperta all'est, all' ovest ed al mezzogiorno.

La vista che si gode dal sanatorio è molto estesa. Essa abbraccia tutta la catena delle bellissime Alpi del Vallese, le quali separano questo cantone dall' Italia.

Lì vicino, una foresta di belle conifere offre un asilo molto gradevole, mentre le emanazioni balsamiche che si sprigionano dalle piante resinose costituiscono ancora un buon alleato nella cura della tubercolosi.

Il sanatorio di Beauregard è il più vicino al nostro paese. La via più breve, in estate, ed anche la più pittoresca, è quella di Milano, Goeschenen, Briga, sino alla stazione di *Sierre*, dalla quale in tre ore di carrozza si arriva al sanatorio. Oppure Novara-Domodossola, passaggio del Sempione. Indi per ferrovia da Briga a *Sierre*.

Nello stabilimento trovansi due Cappelle, una pel rito cattolico e l'altra per quello protestante. Il servizio divino ha luogo la domenica e lungo la settimana, quando è domandato.

Il sanatorio di Beauregard ha la fortuna di essere diretto dall'egregio dottore Th. Stephani. Questo distinto sanitario dedica il vasto sapere e la infinita sua cortesia a beneficio dei numerosi ammalati, dai quali, grazie ai suoi modi da perfetto gentiluomo, è amato non solo, ma ciecamente obbedito.

Ciò è indubbiamente un buon successo, poichè la *fiducia* e l'*obbedienza* al medico costituiscono due fattori principali per ottenere la guarigione.

SANATORIO DI BEAUREGARD — IL PATTINAGGIO.

SANATORI POPOLARI SVIZZERI.

Sette sono i sanatori che attualmente la Svizzera possiede per curare i suoi tubercolosi poveri.

Il primo di questi sanatori venne costruito a *Heiligenschwendi*, poco distante dal poetico lago di Thoune, cantone di Berna.

Questo sanatorio dispone di oltre 100 letti e venne inaugurato per festeggiare il 600° anniversario della fondazione della città di Berna.

I buoni abitanti di Berna intesero così dimostrare l'inalterabile affetto che li lega al paese natio, con un'opera grandiosa e filantropica, destinata a sollievo dei loro concittadini colpiti dalla sventura.

Gli abitanti di Basilea (*Bâle* conta appena 70,000 abitanti, si noti questo) non volendo essere di meno, in fatto di beneficenza, dei loro vicini di Berna, misero immediatamente mano alla borsa, ed in pochissimo tempo riunirono la rispettabile somma di L. 525,000, cosicchè nel 1896, cioè un anno dopo, poterono *inaugurare il Sanatorio popolare di Davos*, costruzione magnifica ed ove si introdussero tutti i progressi compiuti dalla scienza in fatto d'igiene.

Questo sanatorio, situato in una posizione assolutamente ideale, contiene 100 letti e l'organizzazione ne è così perfetta che è diventato la meta delle missioni scientifiche straniere incaricate di studiare un modello di sanatorio popolare.

Vengono in seguito i sanatori di Braunwald, di Wald e di Leysin, il quale ne possiede due, uno per gli uomini e l'altro per le donne e bambini.

L'anno scorso il noto fabbricante di cioccolatte signor *Suchard* fece dono, ai suoi concittadini di Neuchâtel, di un sanatorio ottimamente organizzato e nel quale si possono curare 25 tubercolosi.

Davanti quest'atto di alta beneficenza non esito a dichiarare che *le chocolat Suchard, est le meilleur chocolat du monde!!*.....

Ginevra, la bella, colta e munifica regina del Lemano, non poteva certamente restare indifferente a tanta gara di beneficenza, e volle anch'essa possedere il suo sanatorio.

L'idea generosa di creare il sanatorio ginevrino spetta pel primo all'egregio dott. H. Maillart, docente all'Università, e presidente del Consiglio di amministrazione del sanatorio di Beauregard.

Il dott. Maillart, che non è solo un medico distinto, ma ancora un uomo di cuore, avendo avuto più volte l'occasione di constatare gli eccellenti effetti che il clima di Montana produceva sui tubercolosi ricchi colà inviati, pensò che anche i meno favoriti dalla fortuna avevano diritto di godere delle

prerogative che la natura, sempre provvida, aveva sì largamente profuso in quel sito.

Al dott. Maillart si aggiunse il dott. Goss, l'illustre professore di Medicina legale alla Facoltà di medicina, ed archeologo di molto valore. A questi due uomini di scienza e di cuore, non fu difficile formare un Comitato, il quale, composto di persone già altamente benemerite per numerose opere filantropiche, riusciva in pochissimo tempo a raccogliere mediante sottoscrizione pubblica la somma di circa 200,000 lire, grazie alle quali la costruzione del *Sanatorio popolare di Ginevra* può sin d'ora considerarsi come cosa fatta.

Il solo inconveniente che trovo in questo progetto è la cucina, la quale non posso assolutamente ammetterla nell'interno dell'abitato per le ragioni esposte parlando del sanatorio di Beauregard, ove si ebbe la eccellente idea di impiantarla *fuori* del fabbricato.

Quando il sanatorio popolare di Ginevra verrà inaugurato, e lo sarà tra poco, la Svizzera possederà dunque *otto sanatori per la cura dei tubercolosi indigenti.*

Tutti questi sanatori sono dovuti unicamente all'iniziativa privata, la quale, con encomiabile slancio, rispose all'appello delle diverse società di medicina iniziatrici del salutare movimento *Pro-Sanatoriis.* A

LAGO DI BEAUREGARD.

Questo sanatorio sorgerà a Clermont-sur-Sierre, poco distante da quello di Beauregard, col quale condividerà la posizione splendida ed il clima favorevole.

Costrutto su disegno del sig. Peyrot-Maynier, uno fra i più distinti e noti architetti di Ginevra, il fabbricato si compone complessivamente di tre padiglioni, due laterali per gli uomini e per le donne, ed il padiglione centrale, nel quale si troveranno la grande sala da pranzo, comune ai due sessi, le diverse sale per ricreazioni, giuochi, lettura, conversazione, ecc., infine gli uffici d'amministrazione, l'appartamento del dottore-direttore ed i gabinetti di batteriologia.

I padiglioni sono uniti tra di loro da ampie gallerie interne ed esterne, costrutte in modo che il sole e l'aria entrino a profusione.

Nel sottosuolo si impiantò la cucina, la lavanderia e gli apparecchi per il riscaldamento a vapore.

queste si aggiunsero le numerose società popolari di mutuo soccorso, ginnastica, di assicurazioni, i Municipi, ecc.

Dietro poi a tutti questi fattori della beneficenza trovasi lo Stato, il quale però interviene solo quando gli sforzi collettivi non fossero coronati da felice successo.

Tous pour un, Un pour tous. La patriottica e veramente democratica divisa della Svizzera, ha trovato qui una felicissima applicazione!.....

La nostra patria, che pure vanta numerosissime e ricche istituzioni di beneficenza e mentre tutti i giorni ne sorgono ancora di nuove, come per affermare che lo spirito di filantropia aleggia pur sempre vigoroso malgrado lo scetticismo invadente, non aveva, almeno sino a questi ultimi giorni, pensato alla fondazione di questi asili benedetti, i quali, mentre rappresentano le grandi conquiste fatte dalla

scienza medica, costituiscono ancora un efficace e potente fattore per la soluzione della questione sociale.

Epperò, anche da noi non poteva tardare a prodursi un movimento in favore di quest'opera veramente umanitaria. Difatti l' industre ed operosa Milano ne diede il generoso esempio col promuovere una sottoscrizione pubblica, la quale, quantunque trovisi ancora nei primordi, pur tuttavia promette di dare risultati brillanti che le permetteranno di poter fondare, in un tempo non certamente lontano, il *Sanatorio popolare milanese.*

Dopo l'esempio dato dalla Lombardia, l'austero e laborioso Piemonte non indugiò a farci brillantemente conoscere che anche a Torino il fiore della beneficenza cresce rigogliosamente, perchè numerosi ne sono i cultori generosi ed illuminati e fra questi mi è caro il segnalare all'ammirazione dei buoni, i componenti la direzione della *Cassa di risparmio*, perchè con una generosità senza esempio consacrarono la cospicua somma di L. 217,400 in opere di beneficenza, *destinando L. 150,000 all'erezione di un sanatorio*, nel quale i tubercolosi della provincia di Torino troveranno nella calma e nel benessere morale e materiale l'energia necessaria ed indispensabile per ricuperare gradatamente quella salute che ancora ieri essi temevano di avere per sempre perduta.

Altre somme importanti vennero ancora destinate a tale scopo, cosicchè notiamo lire 50 mila date dalla famiglia dell' illustre e compianto senatore Artom per un sanatorio nella provincia di Alessandria. Altre 50 mila furono bilanciate dal Consiglio Provinciale di Novara, alle quali di devono aggiungere lire 20 mila della Cassa di risparmio di Vercelli.

Ora che il movimento è dato con forze così energiche, non si arresterà più, sopratutto dopo che il Governo, il quale segue con vivo interesse lo sviluppo igienico e sociale del paese, fece cosa lodevolissima col bandire un concorso fra gli ingegneri italiani per un progetto di *Sanatorio popolare modello.*

Grazie a questo opportunissimo concorso e colla certezza che la Commissione incaricata di esaminare i progetti presentati sarà composta di persone tecniche e versatissime nelle discipline medico-igieniche, si può avere fiducia che il Sanatorio futuro presenterà tutti i requisiti, e non sono pochi, nè facile a riassumere, che deve possedere un tale istituto di cura, il quale non devesi assolutamente confondere con un ospedale.

Il *Sanatorio popolare* dev'essere considerato come una villeggiatura ove l'ospitalità viene esercitata nel senso il più largo ed il più generoso, e che gli ospiti non devono arrossire nel riceverla, perchè essa costituisce il più bell'esempio di solidarietà e di fratellanza fra italiani.

DOTT. C. BONELLI.

SULLA STRADA DI MONTANA.

NECROLOGIO.

Marinelli (Giovanni) — Il 3 di maggio, dopo lunga e penosa malattia, spegnevasi in Firenze a soli 54 anni d'età l'insigne geografo Giovanni Marinelli.

Era nato a Udine da Bartolomeo, medico di fama, e da Anna Candotti. Percorse gli studi preparatorî nella nativa città e passò giovanissimo a Padova, dove studiò matematiche per un anno, poi giurisprudenza. Licenziato nel 1867, col diploma *d'assolutoria*, che permetteva di concorrere ai pubblici uffici, fece ritorno in Udine e pochi mesi popo esordì nella carriera didattica come assistente alla cattedra di lettere italiane, storia e geografia presso l'Istituto Tecnico, da poco fondatovi dal Sella. Un anno dopo insegnava egli stesso come incaricato e, poco più tardi, come titolare effettivo per la storia e geografia.

Insegnò per undici anni a Udine, e passò poi poco più che trentenne a Padova ad occuparvi, presso quell' Università, la cattedra di geografia lasciata vacante dal prof. Giuseppe Dalla Vedova.

Da Padova era poi venuto nel 1892 a Firenze succedendo a Bartolomeo Malfatti presso l'Istituto di Studi Superiori, e assumendo anche l' insegnamento della geografia commerciale presso l'Istituto di Scienze Sociali.

La carriera scientifica dell'illustre estinto si riassume in una considerevole serie di scritti e di opere, ed in una particolare potenza didattica, i frutti della quale sono ormai diventati patrimonio della Scuola Italiana. Della prima, troppo lungo sarebbe il ricordare tutto: vanno fra le maggiori opere la sua prolusione « Della Geografia scientifica e di alcuni suoi nessi » con la quale inaugurò nel '78 a Padova il suo insegnamento universitario; la conferenza ch'egli tenne alla Società Geografica Italiana nel 1882 dal titolo « La Geografia e i Padri della Chiesa »; la « Guida della Carnia » e quella « .... del Canale del Ferro » pubblicate in collaborazione con altri valenti scienziati e alpinisti; e il suo celebre discorso di Firenze per la chiusura del 3° Congresso Geografico Italiano e per l'inaugurazione delle onoranze centenarie a Paolo Toscanelli e ad Amerigo Vespucci.

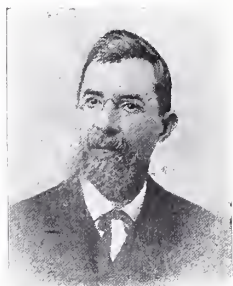
Ma l'opera veramente grande che, non finita ancora, attesta in modo solenne della straordinaria attività scientifica di lui, è il Trattato popolare di Geografia Universale da lui diretto, col titolo « La Terra ». Questo vasto e ben concepito lavoro compete onorevolmente colla ben nota « Geografia Universale » di Eliseo Réclus; e se nell' insieme non può dirsi privo di mende, in molte parti però, e segnatamente in quelle da lui medesimo condotte, l'opera è superiore ad ogni critica.

Giovanni Marinelli non fu soltanto uno studioso di gabinetto, ma anche un vero scienziato militante. Alpinista infaticabile, percorse studiandola tutta la corona alpestre che cinge il suo Friuli, e la descrisse in pregevoli note sparse negli Atti della Società Alpina Friulana ch'egli fondò in Udine e presiedette, e in quelle di altri Istituti cui egli appartenne. A lui si deve una ricca serie di ottime misurazioni barometriche, con le quali l'altimetria della regione friulana fu quasi interamente compiuta.

PROF. GIOVANNI MARINELLI.

Fu dal 1890 al 1898 deputato al Parlamento nazionale per il collegio di Gemona e si ritirò dalla vita politica soltanto quando il sorteggio lo indusse a scegliere tra la cattedra e lo scanno a Montecitorio.

Oggi, a perpetuare la memoria dell'insigne geografo, rimane, oltre le opere di lui, una schiera numerosa di discepoli, alcuni dei quali già onorano la cattedra e sono essi l'attestato il più eloquente di quella altissima potenza didattica ch'egli possedette e per la quale egli lascia alla patria cospicua eredità di sapere che per loro si tramanda alle generazioni nuove.

G. R.

Munkacsy (Michael), celebre pittore ungherese, nato a Munkacz il 10 ottobre 1846 e morto il 2 corrente in una casa di salute di Euhenich, rimasto orfano a tre anni, per la strage che i russi menarono de' suoi genitori, fu costretto, sino dalla infanzia, per strappare la vita, a farsi garzon falegname. Tratto, per altro, da forza irresistibile allo studio della pittura, nel 1863, a Budapest, potè prendere alcune lezioni dal paesista Ligeti. Trascorsi alcuni anni a Vienna, a Monaco e a Dusseldorf, dove si fece notare co'suoi quadri *Le Pasque*, *L'arruolamento* e *La fidanzata;* compiuti lunghi viaggi in Italia, in Spagna e in Olanda; nel 1870 si stabilì a Parigi, dove esordì al Salone con *L'ultimo giorno di un condannato*, cui fece, via via, succedere, nel 1873, *Episodio della guerra d'Ungheria del 1848;* nel 1874, *Il Monte di pietà* e *I ronzatori notturni;* nel 1875, *Gli eroi del villaggio* (scena ungherese); nel 1876, *Un interno di laboratorio*; nel 1877, *Racconto di caccia;* nel 1878, *Milton cieco dettante il « Paradiso perduto » alle sue figliuole* e *Le reclute ungheresi*, sino a venire alla grande esposizione del 1889, nella quale presentò il tanto discusso suo *Cristo davanti a Pilato.* La pittura del Munkacsy ha caratteri grandiosi, drammatici, quasi teatrali; effetti arditi di grandi projezioni di ombre come nella scuola bolognese del nostro Rinascimento. Per ultimo lavoro, egli condusse un colossale *Barabba,* dopo del quale cominciò a dar segno di alienazione di mente, che lo trasse a finire i suoi giorni in un manicomio.

Tiratelli (Augusto), pittore romano, morto in patria il 3 corrente, era uscito dalla Accademia di San Luca, dove aveva cominciato a studiare scultura. Datosi poi alla pittura, s' acquistò meritata fama, massime con lavori di paese e di animali, alcuni dei quali si trovano nella Galleria nazionale di arte moderna, a Monaco, nel Chilì, ecc.

Pilotto (Libero), artista ed autore drammatico, morto il 5 corrente a Feltre, dov'era nato nel 1854. Di poveri natali, compiuti gli studi di Liceo, si diede alle scene, prima con compagniucce d'ultimo ordine, poi via via, con la compagnia Bellotti-Bon, la Nazionale di Roma, quella di Virginia Marini, quella di Ermete Zacconi, del quale fu socio, ecc. Scrisse, nel frattempo, *Un amoreto de Goldoni*, *Dall'ombra al sole*, ch' è il suo miglior lavoro, *Il tiranno di San Giusto*, *L'onorevole Campodarsego*, *Maestro Zaccaria*, *Cesarina*, *I pellegrini di Marostica*, ecc. Era, inoltre, uomo onestissimo, d'ottimo cuore, d'intemerata condotta.

Luzzatto (Attilio), pubblicista, nato a Udine da famiglia israelita nel 1852 e morto a Roma il 12 corrente. Addottorato in legge, esordì a Milano nel giornalismo, dirigendo il foglio radicale *La Ragione*. Passato a Roma, diresse prima *La Stampa* e poi *La Tribuna*, della quale finì a diventare proprietario. Da quattro anni era deputato di Montevarchi.

Trionfi (Emanuele), pittore, nato a Livorno nel 1832 e morto il 14 corrente a Firenze, dove aveva compiuto i propri studi e dove, adesso, si trovava quale professore di quella scuola tecnica Paolo Toscanelli. Egli emerse principalmente nei ritratti e nei quadri di genere. Tra questi, notevoli quelli rappresentanti *L'estate*, *L'autunno*, *Aspettando*, *Freddolosa* ed uno *Dopo il ballo*, che si può considerare come il suo capolavoro e che si ammira nella Galleria d'arte moderna di Firenze.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO TESTA PAOLO, GERENTE RESPONSABILE

ACQUA DI CHININA · ACQUA ANTICANIZIE · TINTURA MILANESE · SAPONI USO INGLESE · CREMA DI SAPONE · SAPONI DI FAMIGLIA

ARCO DELLA PACE · DUOMO

ESSENZA LOMBARDA · COSMETICI · POMATE · OLII · TINTURE · ACQUE ODOROSE

ESTRATTO EXCELSIOR · SAPONI FINI · SAPONE GLICERINA · SAPONI MEDICINALI · ESSENZE · AMIDO E CIPRIA

CHININA-MIGONE

PROFUMATA E INODORA

L'ACQUA CHININA MIGONE preparata con sistema speciale e con materie di primissima qualità, possiede le migliori virtù terapeutiche, le quali soltanto sono un possente e tenace rigeneratore del sistema capillare. Essa è un liquido rinfrescante e limpido ed interamente composto di sostanze vegetali. Non cambia il colore dei capelli e ne impedisce la caduta prematura. Essa ha dato risultati immediati e soddisfacentissimi, anche quando la caduta giornaliera dei capelli era fortissima.

ATTESTATO

Signori A. MIGONE e C. — *Milano.*

La loro **Acqua Chinina Migone** sperimentata già più volte, la trovo la migliore acqua da toletta per la testa, perchè igienica nel vero senso, e di grato profumo e veramente adatta agli usi attribuitele dall'inventore. Un bravo e buon parrucchiere ne dovrebbe essere sempre fornito.

Tanti rallegramenti e salutandoli mi professo di Loro devotissimo

Dott. Giorgio Giovannini, *Ufficiale Sanitario.* — LATERA (Roma).

L'ACQUA CHININA MIGONE tanto profumata che inodora, non si vende a peso, ma in fiale da L. **1,50** *e L.* **2** *e in bottiglie grandi per l'uso delle famiglie a L.* **8,50** *la bottiglia e L.* **5** *la mezza bottiglia da tutti i Farmacisti, Profumieri e Droghieri del Regno.*

ESPOSIZIONE MILANO 1871 · ESPOSIZIONE PARIGI 1878

ANTICANIZIE-MIGONE

Altro preparato speciale indicato però per ridonare ai capelli bianchi ed indeboliti, colore, bellezza e vitalità della prima giovinezza. Questa impareggiabile composizione pei capelli non è una tintura, ma un'acqua di soave profumo, che non macchia nè la biancheria nè la pelle, e si adopera colla massima facilità e speditezza. Essa agisce sul bulbo dei capelli e della barba fornendone il nutrimento necessario e cioè ridonando loro il colore primitivo, favorendone lo sviluppo e rendendoli flessibili, morbidi, ed arrestandone la caduta. Inoltre pulisce prontamente la cotenna, fa sparire la forfora.

N. 95 — Premiato alle Esposizioni di Milano 1871 - Parigi 1878 - Monza 1879 - Milano 1881. Valore - Ogni fiala contiene: 7 gr. Magistero [illegible]; 7 gr. Zucchero di Saturno; 2 gr. Cloruro [illegible]; 250 gr. Acqua, Alcool e Glicerina.

ATTESTATO

Signori A. MIGONE e C. — *Milano.*

Finalmente ho potuto trovare una preparazione che mi ridonasse ai capelli ed alla barba il colore primitivo, la freschezza e bellezza della gioventù, senza avere il minimo disturbo nell'applicazione. **Una sola Bottiglia della vostra Acqua Anticanizie mi bastò** ed ora non ho un solo pelo bianco. Sono pienamente convinto che questa vostra specialità non e una tintura, ma un'acqua che non macchia nè la biancheria, nè la pelle, ed agisce sulla cute e sui bulbi dei peli, facendo scomparire totalmente le pellicole e rinforzando le radici dei capelli, tanto che ora essi non cadono più, mentre corsi il pericolo di diventare calvo.

Peirani Enrico.

Una sola Bottiglia basta per conseguirne un effetto sorprendente.

Costa L. 4 la bottiglia, aggiungere Cent. 80 per spedizione per pacco postale. Si spediscono Due Bottiglie per L. **8** *— e Tre Bottiglie per L.* **11**. *— Franche di porto.*

I suddetti articoli si vendono presso tutti i negozianti di Profumerie, Droghieri e Farmacisti.

Deposito Generale

A. MIGONE e C., via Torino, 12 - MILANO.

ACETI · ACQUA MILANO · DENTIFRICI · ESTRATTI · POLVERE DI RISO · SAPONE PER LA BARBA

SPAZZOLE · SPAZZOLINI · PETTINI · FORCELLE · SPUGNE · RASOI INGLESI

FACCIATA GALLERIA · INTERNO GALLERIA

PASTA PER RASOI · SPECCHI · SPRUZZATORI · CASA FONDATA nel 1778 · PENNELLI · FORBICI · CORAMELLE PER RASOI

V. TURATI inc.

VOL. XI N°. 66

EMPORIUM

Rivista Mensile
Illustrata d'Arte
Letteratura
Scienze
e
Varietà

GIUGNO 1900

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

Num. 66. VOLUME XI

EMPORIUM

BERGAMO Giugno 1900

CONTIENE:

E. FERRARI:

« OVIDIO » -

ESEGUITO

NEL 1879.

EMPORIUM

Vol. XI. GIUGNO 1900 N. 66.

ARTISTI CONTEMPORANEI: ETTORE FERRARI.

NATO a Roma nel 1848, Ettore Ferrari compiè i propri studi in quella Università, specie sotto l'insegnamento del prof. Lignana, quindi, spinto, indirizzato dal padre, che ne fu realmente il maestro in arte, egli apprese nell'Accademia di S. Luca il nudo e l'anatomia. Inutile dire che, allora, era tuttavia imperante l'accademicismo e che, naturalmente, i maestri onnipossenti esercitavano la più severa inquisizione verso qualsiasi tentativo di novità.

Ma Ettore Ferrari non potè lungamente celare sè stesso ai maestri e, quando, nel 1869, si bandì il concorso per una pensione biennale nella stessa Accademia, il giudizio dei rigidi, per quanto sapienti rappresentanti dell' antico, fu di biasimo per il *ribelle*. Giudizio di biasimo, sì; ma assegno del premio, ossia vittoria del ribelle su tutti i concorrenti e conquista della pensione biennale. Quei vecchi dall'anima di gelo per il nuovo e l'umano, in arte, non erano disumani ed ingiusti nella vita. Ed Ettore Ferrari, il giovane dall'*indirizzo berniniano* — forse, per gli accademici, berniniano era sinonimo di moderno e di libero, che bella gloria per il Bernini! — fu dichiarato scultore.

Di qui incomincia il volo irrefrenato del nuovo pensiero d'arte entro le difficoltà della materia per il Ferrari. Primo lavoro presentato furono *I Martiri* ispirati dallo Chateaubriand. Notate come s'inizia la luminosa carriera di artista ribelle. Lo compresero forse i maestri premiando, per l'innegabile superiorità sugli altri, questo singolare lavoro? Io non lo credo. Il tema nascose loro il profondo significato di quell'opera berniniana.

I Martiri è un bassorilievo della consueta grandezza. Una scena di tumulto, d'impeto, di violenza si agita entro le nude vôlte e le pareti squallide d'una cripta. E' l'oculato odio dei soldati imperiali che ha scovato il mistero del culto cristiano. Eudossia e Cymodocéo nel mezzo del bassorilievo, ella caduta in un trasporto di amorosa difesa alle ginocchia di lui, egli levandosi nel furente coraggio della fede nuova per salvarla, primeggiano potentemente. E sono due nuove figure, sono una ribellione, meglio ancora, una rivoluzione. Guardate la finezza dei lineamenti di lui che rugge sul viso del centurione romano e la stretta suprema delle braccia femminili. Notate le fisionomie dei pagani in confronto a quelle dei cristiani. Non sono forse due generazioni, due epoche? non è un passato violento e reazionario perchè prossimo a cadere di fronte ad un presente fiero, angosciato, deciso a tutto, perchè deve essere l'avvenire?

ETTORE FERRARI.

Poi, tuonò il cannone di Porta Pia, compiendosi, in una maniera almeno, le speranze roventi della fede italiana e, frantumatosi il cielo delle menzogne storiche, Ettore Ferrari, lo scultore dall'anima d'artista, palpitante per le più nuove idealità della patria e dell'umanità, si trovò libero nel suo lavoro.

L'anno dipoi, il 1871, balzò fuori dal marmo, sotto i colpi dello scalpello febbrile, lo *Stefano Porcari*, una delle opere d'arte moderna più riprodotte, più note, più vigorose.

L'innovazione del tema e dell'esecuzione, assolutamente

verista, la rivelazione ben chiara del pensiero ferrariano, gettarono lo scompiglio in seno alla Commissione. I maestri — per i quali del resto il Ferrari ebbe sempre ed ha una venerazione di discepolo riconoscente — forse, ebbero paura.

La statua, così ammirata, fu rifiutata dall'Accademia. Tale è la ineluttabile legge delle cose e degli uomini, di quelle e di quelli che sono passati e tramontano, di quelle e di quelli che vengono innanzi ed illuminano. Noi, oggi, appunto perchè ne comprendiamo le intime ragioni sociologiche, non ci addoloriamo di questa lotta del vecchio contro il nuovo, dei vecchi contro i giovani. E non se ne addolorò il Ferrari, troppo raccolto e scaldato dallo spirito gagliardo del vero e del moderno.

Che maschia figura del Quattrocento italiano! Il capo del Porcari e, nel capo, gli occhi, la bocca, la chioma minacciosa, son tutta una bestemmia. La mano sinistra, levata, tesa, aperta, lanciantesi nelle dita forti di libertà, è in una linea sola con la spada acuta. La profonda concezione del movimento massimo in arte, della più definita espressione di moto, d'energia, quella incomparabile attitudine del Ferrari a dar l'illusione cinematica e far capire tutto quello che vuol dire col suo marmo o il suo bronzo a chi getti solo un colpo d'occhio su di esso, è nello *Stefano Porcari* già divenuta caratteristica.

Dunque i maestri non l'accettarono, facendo bene intendere non essere per nulla accademico che, in Roma libera, un romano di fede più libera ancora, ci faccia balzar davanti, colto nell'impeto della sua ribellione, il romano del Quattrocento, nemico del

E. FERRARI — « ERMENGARDA » — ESEGUITA NEL 1874.

dominio papale. L'Accademia non ha fatto — questa volta — che il suo dovere. E l'artista, lasciandosela a tergo, ha continuato il suo cammino.

* * *

I maestri tuttavia non avevano sbagliato chiamando il giovanissimo scultore, alunno dell'Accademia, berniniano. Il Ferrari, realmente, sentì nell'arte del Seicento, fin dai primi anni di studio, quella forza e quella libertà che il Cinquecento non ebbe. Il Seicento è pazzo, ma forte — scrive Camillo Boito pensando certo specialmente al Bernini. Per il Ferrari questa ammirazione verso il genio esuberante che modellò la fontana del Tritone e trasformò Roma, lasciando, ovunque passasse, col suo scalpello, un fremito di vita nuova, una *movimentazione* ignota d'arte, era cagionata dall' intimo, insuperabile bisogno di svincolarsi dall'Accademia. In fondo, il vero, come si intese poi e dai buoni, incomincia di lì, da quelle audacie grandiose del secolo che diciamo barocco. Ma l'influenza del Secentismo ed in ispecial modo del Bernini fu frenata, trovò una severa limitazione in lunghi ed appassionati studi dei Greci, della loro arte, della loro letteratura.

E. FERRARI — « STEFANO PORCARI » — ESEGUITO NEL 1871.

E' così vero che, quando si nasce artisti sul serio, la cerebrazione non ha limiti ed eccezioni, per quanto poi le attitudini e il carattere personale determinino l'artista al pennello o allo scalpello o alla squadra o al disegno architettonico; è così vero, dico, che l'arte è *una* nella mente di chi ha la fortuna di nascere uomo d'arte, che il Ferrari ne' suoi primissimi anni fu notato e lodato, in seguito, per

singolari attitudini pittoriche. Il paesaggio era la sua passione ed oggi ancora egli segue nella tela le infinite malìe della natura, in modo da aver prodotto e da produrre molti e squisiti paesaggi che il mondo non può conoscere come le sue statue ed i suoi gruppi. Nascere figlio di uno scultore determinò insieme l'avvenire del Ferrari e rivelò a lui sè stesso, poichè l'artista è una cosa senza forma, a cui un tipo di attitudini e di energie e le condizioni della vita domestica e la fase storica che attraversa, dànno la direzione ed il programma.

Si sentiva pittore il Ferrari e lo trasportò nella giovinezza anche l'architettura. Questo completa l'enunciato mio. Lo Zeri, professore a Roma, artista vero per indole e per istudi, architetto assai stimato, guidò, esplicò la finezza spontanea del gusto architettonico nel Ferrari, il quale, del resto, ne ha dato prova in parecchie e ben note occasioni che avremo cura di ricordare in seguito.

Ma la cedevolezza fragile della creta e del gesso, la durezza rigida del marmo e del bronzo dovevano ricevere e rendere l'espressione del suo pensiero artistico. Certo, per chi sappia vedere, in ogni opera quasi dell'autore del *Porcari* parla l'anima del pittore e le linee, gli spazî agli occhi dell'osservatore sapiente assumono in quelle opere il colore che la mente di lui *sentiva;* come, senza dubbio, specie nei monumenti migliori del Ferrari, è assai notevole lo speciale senso dell'armonia lineare e decorativa che è il fondo del talento architettonico.

E. FERRARI — LA STATUA DEL MONUMENTO A GIORDANO BRUNO — ERETTO A ROMA NEL 1889.

Ricordiamo invece, sulle squisite pagine dell'*Emporium*, che l'anno 1877, nel silenzioso e quasi

ascetico studio di Ettore Ferrari, la luce tenera di un mattino romano discese su Jacopo Ortis, suicida.

Dinanzi ai fremiti supremi di quella morte immortale ci balza dal fondo dell'anima il singhiozzo esasperato del più tremendo istante vissuto nella nostra giovinezza. Quel corpo datosi con immenso abbandono alla morte ha qualchecosa dei nostri dolori. Nei capelli, nell'intirizzimento di quel magnifico capo i nostri ricordi tornano smaniosi, come angosciandosi per una realtà nostra. Gelido si distende sul guanciale il braccio destro e la mano di quel braccio ha le dita aggricciate, adunche, dalle quali è sfuggito il coltello che compiva la tragedia morale. Ma quelle dita domandano, cercano forse qualchecosa, qualcheduno ancora? Non v' ha nella mano, tetramente protesa ad afferrare, l'ultimo fantasma, la suprema lotta della vita nel corpo già spezzato e pieno di buio? La crisi sentimentale del vecchio mondo dorme in quel morto che fa tremare e rabbrividire lo spettatore. L'artista che fu impressionato dal dramma cristiano, dall'epopea dei martiri, nell'inizio della sua vita produttiva, si sente vinto più tardi dall'eroico grido del Porcari. Due ribellioni, due momenti vividi della storia umana costringono la sua arte e la sua tecnica al lavoro. Più tardi ancora è il triste momento della ribellione morale, della angoscia romantica che sorprende il suo scalpello. L'epoca dei Werther, degli Ortis, degli *enfants du siècle* in una parola, l'epoca che va dal Goethe al De Musset non è per l'artista che segua l'evolversi del sentimento morale nella vita della società, forse, la più saliente?

E. FERRARI — « CUM SPARTACO PUGNAVIT » — ESEGUITO NEL 1880 — PREMIATO ALL'ESPOSIZIONE DI TORINO.

E si noti questo progredire delle concezioni scul-

torie di Ettore Ferrari a seconda della successione storica dei grandi momenti umani e a seconda degli studi speciali dell'artista. Sullo *Jacopo Ortis* si sono dette e scritte le opinioni più disparate. Quando esso comparve alla Esposizione di Napoli e quando tutto il pubblico dei giudici e dei competenti si fu accorto di quale sentimento e di quali mezzi tecnici disponeva il Ferrari, fu un levarsi di ammirazioni, di eccitamenti e di biasimi, troppo sentenziosi e tendenziosi perchè fossero veri e perchè apparissero sinceri. Certo che a tutti parve degno del tempo nostro e dell'elaborato pensiero dello scultore questo moribondo dalla folta testa ricciolutа, dal petto scoperto sotto i fini ricami della aristocratica camicia, dalla mossa supremamente atroce, gettatosi con la follia della disperazione in braccio al gelo del nulla.

E. FERRARI — MONUMENTO A GARIBALDI — ERETTO A PISA NEL 1892.

E a Napoli lo *Jacopo Ortis* fu premiato. Tutte

le critiche mosse al Ferrari — come abbiamo veduto fin ora — non hanno mai fatto oscillare i giudici del mondo artistico moderno nella determinazione loro. Il suicida, emanante un fascino tanto singolare di poesia dallo spasimo ultimo della sua passione, si ebbe così gli onori della commissione per l'Esposizione napoletana. Ed è da questo momento in poi che Ettore Ferrari diventa, in Italia, uno fra i migliori artisti, al quale anche gli stranieri guardavano e pensavano con ammirazione ed attesa sempre.

L'attesa non fu lunga.

E. FERRARI — MONUMENTO A VITTORIO EMANUELE II — ERETTO A VENEZIA NEL 1887.

L'anno 1879 si elevava a Costanza, l'antica Tomi del Ponto, in Rumania, un grande monumento al poeta delle *Tristia*, ad Ovidio.

Quid melius Roma? — aveva lo strano poeta, dal multiforme cuore d'uomo, cantato, nelle tetraggini lunghe, senza fine, del Ponto. *Quid melius*

Roma? E dagli occhi grandi, intensamente ombrati, colmi di lagrime cui la fierezza di un nome, di una stirpe e di una volontà non permetteva di uscire, il cantore delle ineffabili tristezze latine, guardava ad Occidente, verso le potenti provincie, verso l'Italia, a Roma. Chi lo aveva cacciato e condannato lungi da Roma? Vi erano dunque colpe, felicità delittuose, esistevano dunque delizie proibite talmente, da potersi esulare un adorato poeta latino sino agli ultimi confini dell'Impero?

Non dimenticherò mai, a questo riguardo, la confessione di uno fra i più noti giovani scultori del mondo romano. Questi mi diceva essere difficile quasi afferrare i pregi della superba statua ovidiana. C'è qualchecosa più che un uomo — aggiungeva il convinto artista; — c'è una parte della romanità, un brandello vivo della immensa vita di Roma che, da lontano, nel silenzio dell'ombra penosa, sente ed osserva la Roma che muta. L'*Ovidio* del Ferrari, insomma, è il monumento della

E. FERRARI — « I MARTIRI » DI CHATEAUBRIAND — ESEGUITO NEL 1870.

Un monumento ad Ovidio, laggiù, su quei lidi, ove una tremenda ed inappellabile autorità l'aveva condannato, un monumento elevato dal consenso di una nobile patria, che si sente oriunda romana, è un'altra sublime ribellione.

Negli occhi, nel capo, fine e forte, nella elegante muscolosità delle braccia nude, nella posa lenta, severa, solenne di Ovidio pensoso e guardante, lontano, ad un mondo perduto per sempre, ha messo il Ferrari tutto questo. E' un'audacia scrivere che il chiaro artista ha gareggiato con le più celebri opere lasciateci dalla Grecia e da Roma in questo suo lavoro? Io mi sono spesso domandato ciò, subendo dinanzi alla respirante figura del voluttuoso e triste poeta latino, una profonda commozione artistica e ricevendone la superiore rivelazione di quello che nella realtà fu l'autore delle *Metamorfosi.*

Roma esiliata, già perduta, che ha molto, forse troppo goduto e che sconta, giunta alla crisi, la sua troppa felicità, con una infelicità suprema.

Un anno dopo appena, il più gran rumore che, forse, si sia mai levato, per moventi diversi, attorno ad opera di scultore ai giorni nostri, sorse attorno al gruppo, possiamo dire, classico, premiato a Torino.

Voglio dire del « *Cum Spartaco pugnavit* ».

Di che mai si trattava sopra ogni cosa per tutti coloro che seguivano, zelanti ed appassionati, il lavoro della fervida mente artistica? Di questo. La serie dei ribelli sotto lo scalpello suo non si arrestava. La guerra servile, la lacera e feroce, la dannata dal mondo romano terribile legione di Spartaco, gliene offriva il tema.

Le prime voci critiche di cattivo genere, l'arma dannosa, se si fosse trattato d'altri che del Ferrari,

furon quelle dell'insinuare che il « *Cum Spartaco pugnavit* » era, non solo la derivazione, ma l'imitazione di un consimile gruppo, credo francese, di qualche anno innanzi, presentato non si sa a quale esposizione di Parigi. Figuratevi se opinioni di questo genere trovarono nel campo del pubblico sanamente critico, non dico persone che approvarono, ma che solo non si sdegnarono. Ettore Ferrari, dunque, giunto a questo punto della sua carriera artistica, senza dar prova di demenza, avrebbe ricorso a quel mezzo che è il suicidio morale. L'artista che, sempre, in ogni suo lavoro, aveva soprattutto cercato l'espressione forte ed audace della genialità, si sarebbe presentato dopo lo *Jacopo Ortis*, dopo l'*Ovidio*, con una copia od una imitazione alla Esposizione del 1880?

E. FERRARI — « GIORDANO BRUNO DOCENTE A OXFORD » — BASSORILIEVO DEL MONUMENTO.

E non arrestiamoci sul brutto aneddoto, indice triste di tante e profonde miserie della vita artistica italiana che la modernità e il buon senso de' tempi nostri non hanno saputo far scomparire.

Fermiamoci piuttosto dinanzi al « *Cum Spartaco pugnavit* ».

I lettori dell'*Emporium*, gli intendenti ed i cultori d'arte italiani hanno già, più d'una volta, meditato alla visione dolorosa e soave di questo gruppo.

Il *servo*, vinto e dannato, Roma ha appeso, avvincendolo con funi empie, al tronco che sarà poi, dopo qualche anno, una croce. Calvo, come tutti i miserabili che Spartaco conduce, nella nudità squallida, atroce del cranio, l'uomo della rivoluzione stracciona, ha tutta la gelida disperazione della guerra perduta. Lo sforzo spasmodico di quel povero collo di morto non ha potuto nulla sulla indissolubilità dei vincoli poderosi della fune al legno. E quel corpo di servo è nudo. La miseria infinita delle carni percosse dalla verga vigliacca, e arroventate dal sole e infracidite dalla pioggia nella guerra impossibile, si disegna in solchi e in durezze per tutta la figura. La mano, che la stretta delle funi tiene raggricciate al di là del tronco, è come il simbolo dell'immenso dolore che ha consunto nell'agonia il commilitone di Spartaco. Quella mano vorrebbe tenersi, cercherebbe di aiutarsi e di aiutare. L'avvinghiamento della fune, il solco dell'avvinghiamento hanno separato la vita di quella mano dalla vita del corpo. Quella mano di servo è morta, irrigidita, quasi petrificata prima, forse, del corpo. Così, prima che l'infinita turba di schiavi della romanità si accorgesse del destino furibondo di Roma, fu troncata, nell'isolamento, d'un colpo, soffocata, la rivoluzione servile.

Della lunga fila di servi avvinghiati alla morte, quel calvo è uno. Fatto turpe, illegale, delitto senza pena adeguata: anche il servo punito ha una figliuola! Forse, dalla Roma lontana essa è partita, folle d'angoscia celata, timida, tremante di terrore

nell'invincibile smania di ritrovare suo padre. Il cane della casa patronale la ha seguita: quella bimba sparuta, la Cosette di Roma antica, è, per il cane, la padrona ai cui piedi lacerati dal lavoro egli ha diviso sempre il tozzo della schiavitù.

Adesso — dopo quale orrore di cammino e che notti lugubri? — la bimba del servo ed il cane hanno trovato il padre. E' morto, è dannato, il suo cadavere è per le belve oscene della campagna, con quelli di mille e mille altri servi. Che bacio! Sulla calvizie del miserabile fatto cadavere due povere labbra ardenti, nella disperata mossa del prendere il capo divino, portano quello che la Roma delle legioni e delle vittorie, delle matrone e degli amori, non sa. Il cane ulula dalla gola levata, attorno a cui sta un'altra catena di schiavitù che non vien mai spezzata. Oh, le tenui membra infantili dell'orfana tese verso il bacio! Come l'angoscia non le pietrifica! Ma il cane capisce quel tremendo poema di sciagura. E attorno al gruppo di morte e d'amore freme l'aria di un mondo nuovo che non aveva bisogno del Cristo per venire e per vincere.

Nessuno oramai si ferma più a far la critica di questo gruppo.

Esso è passato nella mente artistica del mondo moderno a segnare un momento, ad interpretare un pensiero nuovo, un sentimento sconosciuto. Il « *Cum Spartaco pugnavit* » è un avvenimento e, certamente, Ettore Ferrari non saprà mai quali emozioni e che purezza di emozioni le tre figure della triste epoca di lotta civile hanno svegliato e continuano a svegliare negli animi delicati. Quando un'opera d'arte scultoria tiene il posto di un gran dramma, di una divina epopea, che cosa volete che servano tutti i sofismi più brillanti della critica invidiosa?

E. FERRARI — « VENEZIA NEL 1849 » — GRUPPO DEL MONUMENTO A VITTORIO EMANUELE II IN VENEZIA.

* * *

Ed eccoci al monumento a Vittorio Emanuele a Venezia, il 1887.

« Vedete, — scrive Camillo Boito. — È una grandiosa e vivace statua equestre. Il cavaliero pianta con ferma naturalezza sul generoso animale, che torce il collo, morde il freno e, trattenuto a forza, sbuffa e s'agita. Le linee appariscono varie e robuste, la modellatura sembra facile e larga. Ha fatto bene l'artista a non dare al Re quel cappello a due punte che portò sino a Roma, e che Carlo Alberto con-

tinua a tenere in capo nel suo monumento di Torino. Al volto di Vittorio Emanuele la forma dell'elmo, il luccichìo del metallo, le piume agitate dal vento non disdicevano affatto. Già per Vittorio Emanuele sarebbe parsa più adatta una di quelle ampie armature damascate, le quali servirono ai suoi gloriosi antenati e scintillano nell'armeria di Torino. A vederlo in piedi, a vederlo camminare, si indovinavano quasi, sotto all'assisa prosaica del generale d'oggi, la corazza, i bracciali, i cosciali, gli schinieri; e pareva di sentire come un tintinnìo di lamine d'acciaio. La mano di questo Re avrebbe dovuto trattare il giavellotto e la lancia. Ed il cavallo, fra le sue gambe poderose, senza la difesa e la gualdrappa dei destrieri antichi, aveva sempre un aspetto fiacco e meschino.

« Miracoli gli artisti non ne sanno fare. Darci tutto Vittorio Emanuele è impossibile. Noi che lo abbiamo sentito parlare; noi che abbiamo assistito a questa ascesa miracolosa dalla valle della schiavitù straniera alla cima della libertà nazionale; noi che abbiamo seguito con l'occhio ansioso il Re fin da ragazzi, mentre guidava giorno per giorno, ora per ora, con il forte braccio da alpigiano, il suo popolo nuovo su per l'erta ripidissima, scavalcando con ammirabile destrezza i precipizi e i burroni: noi ci siamo dipinti nel nostro cuore un ritratto di lui, che parla, ma che nessun artefice al mondo saprebbe riprodurci tale e quale. Ci sembra di sapere quanto egli avesse serbato delle virtù proprie alla schiatta dei vecchi duchi, mentre le aspirazioni più grandi e più nobili del secolo nostro scaldavano il suo cuore; ci sembra di saper sceverare quel che c'era di pieghevole nella sua volontà, di ostinato ne' suoi propositi, di destro nella sua intelligenza, di strano nelle sue consuetudini: insomma, sentiamo di conoscere proprio nel fondo così il principe come l'uomo. Si provi ora l'arte a incarnare l'immagine del nostro animo. Il ritratto perderà la sua precisa naturalezza; diventerà agli occhi nostri vago, rettorico od affettato, mentre in Vittorio Emanuele non ci fu mai niente di eccessivo, di stentato o di nebbioso. La sua forza stava nella sua chiarezza, la sua seduzione nella schiettezza. Basta una linea, che manchi o che soverchi, per alterare queste qualità.

. . . .

« Vedetelo all'alto del nostro monumento. Non

E. FERRARI — « VENEZIA LIBERA » — GRUPPO DEL MONUMENTO A VITTORIO EMANUELE II IN VENEZIA.

E. FERRARI — « LA RIVOLUZIONE ».
STATUA DECORATIVA PEL MONUMENTO A VITTORIO EM. II
IN ROMA.

è in atto di comando, non guida i soldati italiani alle battaglie dell'indipendenza; eppure stringe nel forte pugno, animatamente, la spada, sollevandola in alto con il braccio disteso, e fissa davanti a sè un punto lontano, e mostra nel piglio fiero quella sua sicurezza tranquilla e audace che gli fece esclamare: *La finirò io quest'impresa.* »

. . . .

« L'autore di questo monumento veneziano — continua più oltre Camillo Boito — è, cosa rara fra gli scultori, un uomo assai colto, e si conosce dalla invenzione dell'opera. La statua equestre incarna il punto più monumentale della vita del Re: il coronamento della sua opera, il compimento della unità e della indipendenza nazionale in Roma. Il Ferrari ha sentito che gli episodii, per quanto gloriosi potessero parere e statuarii, non erano abbastanza degni del simulacro di Vittorio Emanuele: bisognava guardare al fine de'suoi destini, al colmo del suo trionfo. Gli episodii, invece, trovano luogo opportuno ai lati del piedistallo, nei due altorilievi. A destra, il combattimento di Palestro, allorchè, nel momento decisivo, il Re, seguito dal suo Stato Maggiore, spingendosi nel forte della mischia, viene circondato dagli Zuavi, che trattengono il cavallo e fanno con i loro corpi riparo al loro Caporale. A sinistra, l'ingresso del Re in Venezia, quando, sbarcato nel Molo e lasciandosi dietro i Ministri, il Corpo diplomatico ed il resto delle rappresentanze officiali, s'inoltra nella Piazzetta, in mezzo alla fitta folla del popolo acclamante.

« Non mancano le allegorie: di fronte la Venezia risorta a libertà; di dietro la Venezia del Quarantanove. Non mancano gli emblemi: nell'uno dei fianchi lo stemma di Savoja con la bandiera, decorato di rami d'alloro; nell'altro lo stemma di Roma con la insegna, in cui si legge la data del 1870, e l'alloro s'intreccia alla quercia. Il primo gradino, alto 70 centimetri, e gli altri tre minori, che gli stanno di sopra, sono in granito di Baveno; tutta la parte statuaria e gli emblemi laterali sono in bronzo, qua e là dorato, il quale accorda mirabilmente la sua tinta, non troppo bruna, con la tinta grigia e severa del granito biellese e con la tinta rosata dell'altro. La pianta rettangolare, con due avancordi a semicerchio nelle testate, misura dieci metri per sei; e si alza oltre sei metri da terra l'intiero basamento, pel quale la statua equestre s'eleva ancora, sino alla cima del pennacchio, poco più di quattro metri e mezzo. Le figure allegoriche, sedute, hanno l'altezza di metri 1.80; i bassorilievi quadrangolari hanno i lati di tre metri e di 1.10. Queste sono le dimensioni dell'opera, assai considerevoli, come si vede, forse un poco troppo per la città di Venezia, dove l'arte non ha mai assunto quelle gigantesche misure, quell'imponente aspetto, che si notano quasi sempre nei monumenti antichi, del Risorgimento e del Seicento in Roma. La gentilezza, or fantastica, or finamente corretta, domina nei rari periodi dell'arte veneziana; persino nelle migliori cose dell'architettura e della scultura barocca, nelle opere del Longhena, ad esempio, la grandiosità fu ottenuta meno con la grandezza effettiva, che con le proporzioni e le forme. Rispettabile difetto, a ogni modo, questo nel monumento del Ferrari, se pure esiste: difetto che mostra come l'animo generoso dell'autore anteponesse al guadagno l'ideale dell'arte sua, com'egli si sentisse invaso dal soggetto per modo da crederlo meritevole in tutto, anche materialmente, del massimo sviluppo. »

E più oltre il Boito, trattando particolarmente dell'insigne monumento ferrariano, scrive:

« Non mi sono ancora fermato a quella ch'io reputo, quanto al pregio dell'arte, la migliore e più efficace e più singolar parte del monumento: la Venezia del Quarantanove. È una figura nuova e potente; una di quelle figure che suscitano un mondo di sentimenti nell'animo commosso, un mondo di ricordi nella mente eccitata.

« Impugna la spada, che le si è rotta in mano combattendo, e preme il piede sopra un cannone arrovesciato. La stessa bandiera nazionale, che stringe convulsivamente con la mano sinistra, ha l'asta spezzata; ed il Leone a' suoi piedi, ruggendo,

morde le catene, che lo tenevano avvinto. Il volto di Venezia è bello e terribile, in tutte le membra le corre un fremito di vendetta: questa è davvero la guerriera delle Lagune, la eroica *Difesa*......»

« La Venezia del nostro monumento ha il berretto frigio sui capelli a gran ciocche scomposte. Venezia era, in fondo, nel grosso del popolo, repubblicana.....»

« La Venezia del nostro monumento, discinta, con i seni nudi, calpestante la bandiera austriaca, invasa da uno spirito di guerra disperato, furibonda per il suo mozzicone di spada, che le impedisce di assalire, fremente di doversene stare seduta, di essere ridotta alla sola tarda difesa, questa è davvero la Venezia dei tristi giorni, in cui ogni sorriso di speranza svanì.....»

« ...Il Leone alato del nostro monumento, quello che si agita con la giubba irta ai piedi della Venezia del Quarantanove e torce il collo e gira l'occhio sospettoso e bieco, vedete, addenta furioso gli anelli della catena spezzata e li morde e li tormenta, presago di doverseli sentire presto stringere di nuovo alle zampe ed al collo....»

« Passarono diciassette anni. La statua di Venezia non è più quella che vi ho descritta. Guardate, nella fronte del monumento, la donna formosa, col braccio tondo, con il volto sereno, panneggiata nel manto di damasco d'oro, avente il corno dei dogi in testa, una mano posata sull'elsa della spada in riposo, e l'altra alzata, come se incitasse i suoi cittadini a salire sempre più in alto, come se mostrasse che l'aiuto a diventare matrona e signora le venne di lassù, dal cavaliere piumato....»

«....L'ingresso di Vittorio Emanuele trova nel nostro monumento la sua degna rappresentazione in uno dei due grandi bassorilievi, mentre i 647,246 *sì* con i 59 *no* del plebiscito veneto figurano scritti in una tavola, incoronata di lauro e difesa dal lieto Leone della Venezia risorta. Lieto e ben desto e come inneggiante, con la bocca aperta, all'avvenire. E, accanto alla donna solenne, che se lo tiene ai piedi, stanno alla rinfusa gli emblemi della navigazione, del commercio e del lavoro, i quali fanno così pomposamente ricca e così florida di salute codesta Venezia di bronzo....» [1]

Dei monumenti di gran mole del nostro scultore, questo a Vittorio Emanuele in Venezia è, dunque, il migliore e colloca il Ferrari nella gloriosa terna di nomi italiani, nella quale entrano Giulio Monteverde ed Ercole Rosa.

Ma la gloria universalmente riconosciuta del monumento veneto non ha oscurato e non oscura oggi i pregi e la fama degli altri lavori del medesimo autore. Il quale, non sorpassato al paragone nel rendere col bronzo e col marmo la figura e l'opera del primo re d'Italia, è, però, realmente, lo scultore di Giuseppe Garibaldi.

Pisa nel 1892, Macerata nel 1894, Rovigo nel 1897 e Vicenza ora è poco, hanno il dittatore che ha narrato a Camillo nel Campidoglio Palermo e Roma, immortalato dallo scalpello di Ettore Ferrari. Quello che abbia potuto nell'anima di lui, nella educazione e nella costituzione del suo carattere morale ed artistico, la vita del Garibaldi, è facile pensare e semplice comprendere. Il vindice di Mentana è l'uomo d'azione per la mente del Ferrari; dirò meglio è l'uomo, il grande uomo italiano.

Guardate la statua del monumento in Macerata. Giosuè Carducci vedeva certo quel viso d'eroe, quando l'allucinante fantasma d'arte gli dettò le strofi:

> Sopra il comune gorgo de l'anime
> te rifulgente chiamano i secoli
> a le altezze, al puro concilio
> de i numi indìgeti su la patria.

La mano grande e severa sopra la grande sciabola, il cappellaccio del difensore di Roma tolto di capo e tenuto dall'altra mano discesa lungo il fianco, il capo, sulle spalle grandi sotto il mitico *poncho* e il fazzoletto annodato al collo, senza sfarzo, placidamente olimpico, d'una indefinita dolcezza di perdono e di ammonimento, il Garibaldi levato, vivo, senza menzogne, come noi oramai lo sentiamo, come ci fa piangere e fremere ancora e proprio a-

[1] Vedi Camillo Boito - Ricordo del monumento a V. Emanuele in Venezia, 1887. — Pag. 10-11.

E. FERRARI — «LA BATTAGLIA DI PALESTRO» — BASSORILIEVO DEL MONUMENTO A VITTORIO EM. IN VENEZIA.

E. FERRARI — MONUMENTO PACHECO IN BUENOS AIRES.
PARTE INTERNA DI UNA CAPPELLA.

Gloria a te, padre. Nel torvo fremito
spira de l'Etna, spira ne' turbini
de l'alpe il tuo cor di leone
incontro a' barbari ed a' tiranni.

E la strofe triste e bella, come la leggerezza della luce, come il brivido di vita nelle cose vive, come il canto indefinito di memorie e di adorazioni, vola attorno a quel sublime, così, spontanea e libera.

Splende il soave tuo cor nel cerulo
riso del mare del ciel de i floridi
maggi diffuso su le tombe
su' marmi memori degli eroi.

Il monumento pisano certamente non pare a me valere quello di Macerata. Ma tuttavia quanto è marinaio, soldato, italiano e uomo quel Garibaldi con la mano sull'anca, colto in un istante di naturale abbandono a sè stesso, nel quale il nessuno artificio di quell'uomo semplice ci si rivela nel modo più vero! A chi ben guardi ed analizzi, i Garibaldi del Ferrari, pur conservando ed esprimendo vivamente il tipo così caratteristico del Generale, hanno però un elemento di personalismo difficile a trovarsi per altri tipi e per altri scultori e nelle opere del Ferrari medesimo, eccezion fatta del monumento a Vittorio Emanuele in Venezia. E questo dipende, forse, dal fatto che Ettore Ferrari non è soltanto un artista ed uno scultore, ma è un uomo la di cui mente si è arricchita con metodo e con fervore di studi storici e sociali. A differenza di quasi tutti gli scultori — aveva scritto Camillo Boito — il Ferrari è una mente colta. Ed è proprio così. La mossa, l'attitudine della persona scolpita, il capo e, sopra tutto, le linee della fronte, degli occhi e della bocca, riassumono nei Garibaldi del nostro scultore, tutta la vita e tutta l'idea garibaldina. C'è, — io direi, — il Garibaldi vivente nel pensiero nostro, ossia il Garibaldi che ha vissuto la sua intiera vita, che ha compiuto l'intero cammino di fede, di iniziativa, di azione, di vittoria e di gloria.

Il monumento innalzato a Rovigo, equestre, è, con quello maceratese, una prova di quanto asserisco.

desso di feticismo patriottico, l'appoggio, la posa sicuri, solidi dei piedi calzati per l'ascesa a cavallo, sul cavallo più vittorioso nella sconfitta.

Garibaldi sta fieramente in arcione, nel leggendario costume, il *poncho* gettato sino alla coda del cavallo. Con la destra posata sulla coscia stringe

un canocchiale. Garibaldi è in battaglia; il leone attende l'assalto, sotto il cappello tipico a tese, spinto un po' all'indietro, dalla erta penna sul cocuzzolo, sta il volto sereno dagli occhi d'aquila fissanti un punto lontano, il nemico. Sotto la stretta, agile e potente, il cavallo fremente morde il freno e la superba testa, inarcata con vigorìa sul petto, aumenta quasi quella strana suggestione di slancio represso, di indomita foga trattenuta, che le zampe davanti, puntate in una tensione estrema nella rigida rupe e la coda svolazzante, irrequieta, definiscono così bene. Nel Garibaldi di Rovigo, come negli altri, c'è tutto il Garibaldi soldato, marinaio, dittatore, generale, fiero, tremendo, deciso e vittorioso.

Il Garibaldi ferrariano è, insomma, sempre un Garibaldi della coscienza nazionale memore e sapiente, quasi giudicatrice.

* * *

Questo spiccato carattere di personalismo, che indica ed esprime proprio l'angolo visuale dell'intendimento artistico del nostro scultore, torna ad impressionarci nella figura di Quintino Sella, levantesi, nella mossa favorita al celebre parlamentare scienziato ed economista, dinanzi al palazzo delle Finanze in Roma. Uomo politico ed uomo parlamentare di azione e di partito egli medesimo, il Ferrari conserva e scolpisce del Sella la posa fisionomica e caratteristica della vita politica. Quello suo è il Ministro che, forse, fra una acuta enunciazione di gravi verità finanziarie ed una decisiva documentazione di essa tolta ai numeri, ai calcoli, alla statistica, nella quale era sovrano, fa una pausa di raccoglimento per scoprire l'efficacia della sua parola sul viso dei colleghi alla Camera e riprendersi subito dopo con l'argomentare diverso, più fine, più stringente, più persuadente.

Il monumento al Sella pare a molti, astraendo dalla statua, non soddisfacente. Le critiche che si son fatte e si fanno alla base, al gruppo della *Legge* e del *Genio delle Finanze* di grandi dimensioni, variano a seconda della maggiore o minore competenza dei giudici. Certo, manca a tutto l'insieme di questo lavoro l'energia e lo spirito che ravvivano in genere i lavori di Ettore Ferrari. C'è qualchecosa di troppo rigido, di non bene adattato, di non finito, di incompleto e di non chiaro nel gruppo accennato. La *Legge* ha gli occhi grandi, quasi enormi. Forse perchè vede o dovrebbe vedere assai lontano e con assai penetrazione? Il *Genio delle Finanze* è nudo; è un forte fanciullo che pensa, il capo chino e la mano sinistra sul fianco e il braccio destro, che regge il libro delle finanze, sta appoggiato al ginocchio della Legge. Anche io credo che questo genio poteva essere più espressivo e che, nel gruppo, i due simboli potevano, in maniera più adeguata l'uno all'altro, rendere con caratteristiche più chiare e con minore durezza di lavoro, le due grandi attività dell' insigne parlamentare italiano.

Eppure il Ferrari è il vero artista del gruppo e del basamento. Un'occhiata sola gettata sulla statua decorativa *La Rivoluzione*, che andrà a far parte del monumento a Vittorio Emanuele in Roma, basta per persuadercene. Le braccia della *Legge* nella base del *Sella* non piacciono. Mancano quasi di disegno. Che vita, che linea, invece, nelle braccia di questa Rivoluzione! E che vigorosa verità nei seni, nel ventre, nel collo! che ricchezza di coscienza anatomica nella mossa!

La genialità di concepimento e la esuberante capacità esecutrice si accrescono ancora nelle tre figure formanti la base del monumento a Terenzio Mamiani in Pesaro. L'occhio, la mente colta ed analitica del bravo critico sono colpite, quasi meravigliate dalla verità, dalla *riuscita* di quelle tre statue simboliche. In esse è tutta l'anima di artista-filosofo, di letterato-politico del Mamiani. Tre braccia

E. FERRARI — PARTE DEL MONUMENTO LUGO A VERONA. ESEGUITO NEL 1897.

E. FERRARI — MONUMENTO A CARLO CATTANEO.

si levano dalle tre figure a sorreggere l'erma. Di questo realmente si fa la gloria del pesarese illustre: del culto alla bellezza, al pensiero ed alla religione tradizionale. Arte, fede e filosofia. Nella fede egli portava tutta una serenità di desiderio conciliatore senza concessioni avvilienti; per lui la filosofia riassumeva ogni calma e piacevole e guardinga trattazione delle supreme ragioni delle cose, cui dominavano sovrane e riconosciute le verità metafisiche; per lui l'arte fu la eletta compagna del pensiero discriminatore e della fede rassicurante, un'armonia limpida, una espressione delicata, ma meditata e sicura di bellezze ideali, senza ombra di fantasia stravagante, senza difficoltà d'arte sforzata. Ecco il Mamiani, che fu rivoluzionario in tempi di assolutismo, quasi libero pensatore in un mondo di tradizionalismo immobile e poi conciliatore dell'assolutismo papale con la rivoluzione e, finalmente, rappresentante massimo della vecchia filosofia in seno al fervore del rinnovamento di conoscenze, di metodi e di sistemi e cattedratico tipico nella scuola, nell'accademia e nel salotto, giovane sempre e limpidamente giovane, nel corpo raggrinzito di antico ministro del papa e di critico del Bertini, del Gioberti e del Franchi, e il più caratteristico uomo nuovo dall'anima di antico e di tradizionale.

Ettore Ferrari, scultore, ha compreso tutto questo ed ha reso tutto questo. E vi par poco, e vi par poco notevole, poco meraviglioso? Le sue tre figure, dagli occhi così diversi di luce e di pensiero, dalle membra così diversamente arrotondate nel marmo, quella rama d'alloro, quella lira, quel libro, quel manto sul capo della *Sapienza*, la gaudiosa bellezza nuda dell'*Arte* con tanta acutezza di intendimento e di esecuzione resa più delicata, quasi

E. FERRARI — MONUMENTO A HELIADE RADULESCU — ERETTO A BUCAREST NEL 1876.

più finita, per quanto rigorosa sempre, sono la completa anima dell'autore degli Inni ai Santi. E questo vuol dire essere artista. Lo scultore soltanto non avrebbe potuto mai, con un'opera, rendere questa ed altre figure moderne. La modernità, appunto perchè si presenta d'un tratto, isolata alla mente di chi vuol riprodurla e simboleggiarla, è difficile. La statua di un imperatore romano, pensata ed eseguita oggi, trova davanti a sè cento esemplari da imitare. Terenzio Mamiani, un moderno, perchè l'Arte lo possa immortalare, va studiato e conosciuto, va quasi vissuto. L'artista ha dovuto vivere con lui e, quasi, immedesimarselo. Ecco perchè l'arte moderna è difficile. E' la vita, e lo scultore per essere artista deve vivere e voler vivere con la sua epoca tutta quanta.

Prescindendo dalla base, tanto ove essa ha una importanza speciale, quanto ove non è che semplicemente e necessariamente decorativa, il Ferrari mantiene nelle statue, nella scultura dei busti forse più che ogni altro scultore la caratteristica fisionomica. Mi piace citare a documento di ciò il busto al Moleschott nell'Università di Roma, nel quale il vasto sorriso, come di bonarietà, della gigantesca faccia è tramandato ai posteri in maniera singolare, suggestionante per chi conobbe quel genio della filosofia materialista. Nel busto del Cossa, formato in gesso nel 1881, e nell'erma di Francesco Carrara che i toscani ammirano tanto nel Cimitero di Pisa, la forza espressiva dello scalpello ferrariano ci si mostra ugualmente notevole. Essa fu ammirata, fu proclamata, per dir meglio, nella statua ad Heliade Radulescu che per Bucarest scolpì il Ferrari nel 1876 e fa meditare e spinge all'analisi

E. FERRARI — UNO DEI TRE LATI DEL MONUMENTO MAMIANI A PESARO — ERETTO NEL 1895.

semplice, lineare, posa, eretto, senza accorgersi di quanto gli sta d'attorno. In mezzo alle fiamme stette così e si compiacque della sua idea invitta. I difetti? E come dunque volete scorgere i difetti sotto la tonaca greve, misteriosa?

I bassorilievi sono tre. Bruno docente ad Oxford, Bruno dinanzi a' suoi primi giudici, e, finalmente, a Campo di Fiori, là dove il rogo arse e dove il secolo da lui divinato s'è ricordato di lui. Che figurine nervose, balzanti in quei bronzi! Come sono sentiti ed espressi i gruppi! Quale orrenda maestà nella serie dei giudici! Le loro teste — tanti gioielli d'arte e tanti documenti fisionomici dell'epoca — dicono ciascuna una parola del vecchio mondo rigido del dogma e della inquisizione.

Il 17 febbraio 1600 la Santa Inquisizione faceva eseguire la sentenza in Campo di Fiori. Manco a farlo apposta trecento anni giusti giusti. Un artista retorico, quindi poco artista, avrebbe piantato — io credo — nel bel mezzo del bassorilievo il rogo, un rogo paradossale. Le fiamme e il corpo del fumo, il quadrato della pira avrebbero occupato quasi lo spazio intiero consacrato alla scena famosa. Ettore Ferrari, che sdegna la composizione d'*effetto* — e ce lo prova la statua del Bruno — ha disegnato, scolpito, la folla del rogo. Questo è in fondo, molto da una parte. E il frate è brutto, con una smorfia lugubre nel viso un po' inchino. Dietro la testa l'ultima parte del palo che sorregge il supplizio. Ma davanti c'è Roma, Roma vecchia, bestemmiatrice e sarcastica, una donnaccia e alcuni venditori che lanciano le tremende imprecazioni ai morti suoi, al corpo che s'incenerisce. Braccia levate a minacciare ancora, un romeo squallido accorso a bearsi del divino avvenimento minuta quasi smaniosa l'osservatore nel volto del Cattaneo, una grande statua che andrà ad abbellire Milano e che è tuttora in corso d'esecuzione.

*
* *

Giordano Bruno è realmente quello che in Campo di Fiori, nel febbraio del 1889, le rappresentanze di tutto il mondo civile hanno riconosciuto come il martire del libero pensiero, oppure, vivo, è stato un altro?

Oggi noi non sapremmo pensarlo diverso.

Egli è il triste sofo bronzeo. L'anima era di bronzo. Il saio, usato nella turbolenta vita, s'era fatto oscuro: di bronzo esso medesimo. Di sotto al cappuccio grande gli occhi brillanti di sguardo penetrativo illuminavano. Quel frate pareva un goliardo travestito. Tanto è vero che l'abito un dì gli scivolò in una scrollata, che tutti videro nella storia, dalle spalle e il capo, a linee recise, nervoso, di pensatore uscì, scompigliato, nella luce.

Come avrebbe dovuto essere una statua al ribelle che intuì, per primo, il monismo scientifico?

Adesso noi non lo sapremmo più dire. Sta come torre fermo, che non crolla. L'anima del Bruno fu un pensiero che voleva. Era un volere che non riconosceva ostacoli. Il Nolano del Ferrari, sulla base

E. FERRARI — BUSTO A FRANCESCO CARRARA.
(Cimitero monumentale di Pisa).

della giustizia, una madre che trae, per il figliuoletto curioso, da quelle fiamme e quella agonia, la morale del pensiero e delle opere; un cavaliere pensoso, ed al suo braccio una dama elegante, forse bella e soave. Che dolce mistero in quel capo a metà visibile, in quella persona solo a metà mostrantesi! Un vecchio gentiluomo istruisce la coppia interessata ed attenta sul fatto, sull'uomo, sulle turpitudini del suo pensiero, sulle infallibilità del castigo divino. Qua e là sgherri, attizzatori del fuoco; lontano gente alle finestre del quattrocento, alle alte loggie di fosco vermiglio mattone che il piano regolatore di Roma non ha fatto scomparire e alcune delle quali proprio là, attorno a quel cuore di Roma vecchia, da qualche secolo protestano contro i rettifili e i palazzoni monotoni.

In prima linea vi sono due frati, i quali vengono via, tranquilli, soddisfatti, perchè giustizia si è fatta.

* * *

Considerato indipendentemente dalla vasta e multiforme opera del suo programma d'arte civile, moderna, innovatrice, Ettore Ferrari ci si rivela d'una squisitezza di spirito che non sapremmo spiegarci. Tre monumenti funerari di proporzioni grandiose segnano questi riposi lunghi, spirituali e laboriosi, dell'autore d'Ovidio e di Giordano Bruno.

Il monumento *Pacheco* a Buenos Aires occupa lo spazio di una intiera parete di cappella. Al trono di una madonnina gracile salgono tante angiole dal viso pieno di sogni luminosi. L'angiola più grande e più bella, d'una soave immaginata pietà d'amore nel viso severo, accompagna l'ascensione della morta Pacheco alla delizia del trono celeste, da cui la madonnina distende le braccia materne. L'armonia della gotica sottile architettura attorno alla nuvola d'angiole incantate è perfetta. Il coro di serafini, proprio ai piedi del trono, eseguisce un inno di luce e di quiete azzurra e d'oro che tutta la mistica composizione fa sentire e penetrare.

E. FERRARI — UNO DEI TRE LATI DEL MONUMENTO MAMIANI A PESARO.

Che singolare fatto questo dell'artista moderno capace così nella creazione del monumento potente e significativo al genio ribelle, quanto nella rappresentazione del sentimento religioso contento di fantasie spogliate d'ogni forza e, quasi, d'ogni materia!

Le fanciulle pudiche, oranti che, in fila lenta di dolore e di devozione, escono dalla marmorea navata verso la tomba di *Carolina Dolci*, nel monumento or ora terminato per Verona; le due sorelle così gentili sotto lo strazio della preghiera lagrimosa; le luci fredde dei marmi intonati, i rigidi mosaici sopra all'arco della tomba; ci rivelano ugualmente la fine sensibilità del Ferrari per le grandi angoscie domestiche ravvolte nel gelido velo della religione e della chiesa. Ma alla destra del caro corteo di tenerezza femminile, bronzea ed aurea, come una nota strepente di gloria tremenda e sublime in una sinfonia calma, si leva tutta e-

E. FERRARI — BUSTO A JACOPO MOLESCHOTT. (Università di Roma).

nergia la *Resurrectio* meglio ispirata che si possa pensare ed eseguire. La si direbbe la firma del chiaro scultore invaghito ed abbandonatosi un istante al fascino delle belle creature divine di purezza che piangono e che pregano e per le quali la morte è una angoscia immacolata.

Se il Ferrari non avesse dato prova di capire e di saper rendere il misticismo, il suo sviluppo artistico avrebbe certamente segnato un triste caso di arresto. Sono il pensatore moderno, scienziato e pittore, e l'artista dell'oggi, destinato alle sintesi scultorie o pittoriche, i quali, appunto perchè più acuti, più ricchi e completi di sapere, possono rendere i sentimenti e le fedi tradizionali, per quanto queste non abbiano più nulla a che vedere con la idealità ed il programma civile cui consacrano l'esistenza intiera. Tuttavia, anche nella più mite e delicata opera sua, l'autore dell'*Ovidio* ha impresso la vigorìa, la modernità dell'arte propria. La magnifica donna, abbandonata sull'onda delle treccie scomposte e il panneggiamento che copre la bara, nel monumento dei *Lugo* a Verona; la base di quel monumento, la grandezza severa, quasi maestosa, del drappo ce lo dicono e ce lo provano, nello strazio del suo soffrire, lo splendido nudo della figura femminile si rivela; ed è un nudo forte, moderno, dettato da tutta la sapienza della tecnica senza menzogne e senza mezzi piccini. Così è forte il pesare del drappo sulla bara, forte come la coscienza che la morte è tenace e chiusa, immobile e senza voce e senza ritorno. Il ricamo, le frangie, la mollezza del panneggiamento dicono, di più, ancora una volta, quanto sia pittore lo scalpello del Ferrari. Quel drappo sembra dipinto, fantasticamente, a fiori simbolicamente coloriti. È il primitivo istinto dell'arte ferrariana che torna. E' un bene, è un male, è una stonatura, un'impertinenza scultoria? Chi sa! Certo che decide, come nella base del monumento a Terenzio Mamiani, di una strana ammirazione nell'animo di chi contempla.

Niente unilateralità nella mente e nell'arte del Ferrari, dunque. Accanto alla minacciosa mossa di *Stefano Porcari*, la civetteria tutta pagana, tutta estetica di *Lesbia col passero;* accanto all'irrigidito abbandono di *Jacopo Ortis*, l'accasciamento infinito di *Ermengarda*, la fanciulla cantata da Alessandro Manzoni, la creatura romantica medievale per eccellenza; accanto alla molle delicatezza femminile dei monumenti europei, ed alla atroce fantasia di quello per i due annegati romani, la posa quieta e grandiosa di *Ovidio*, la sagoma semplice del *Bruno*, il *Garibaldi* di Macerata dallo sguardo immateriale, inafferrabile. La figliuola del commilitone di Spartaco, angosciata nel sollevarsi al bacio verso il gelido calvo cranio paterno, questo simbolo cristiano di un cristianesimo che precede al rabbi di Nazareth, è stata creata dallo scalpello medesimo che rifinì la nudità libera e potente dell'*Arte* nella base al *Mamiani*, dal pensiero stesso che gettò là, in un istante di fuoco d'anima, quel gruppo turbolento, scompigliato della *Guerra* che passa orrenda e sublime sul cadavere e sulle rovine di tutto.

Del resto il mondo ha riconosciuto la versatilità del talento ferrariano. Dal *grand prix* parigino dato all'*Ovidio*, al premio di 30000 lire diviso per il monumento a Vittorio Emanuele col Piacentini, alla vittoria dello *Jacopo Ortis*, alla gloria del monumento veneto e del *Cum Spartaco pugnavit*, del *Bruno*, dei *Garibaldi* frementi di genio originale, Ettore Ferrari ha avuto tutte le soddisfazioni che l'artista può desiderare e pretendere.

Egli è ancora giovane questo insigne lavoratore dell'arte, che ha raccolto infiniti allori, che ha sperduto, quasi smanioso di togliersele d'attorno, per il mondo, le creature balzate pensose e affascinanti dalla materia informe sotto il suo lavoro.

Nella immutata giovinezza che medita adunque l'artista dal mite sorriso d'asceta? Ha egli sciolto per questa terza Roma, della quale è un vanto, la sua canzone migliore?

Quale ascesa da « *I Martiri* » al « *Garibaldi* » di Macerata! Ettore Ferrari è l'uomo. Tra il malaticcio fervore d'una Italia e d'una Europa che regrediscono alle infantilità dell'arte rachitica per *riuscire*, egli, come il Monteverde, come il Bistolfi, vive di questa nostra immensa vita moderna e l'adora.

PAOLO ORANO.

Trani di Puglia.

E. FERRARI — MONUMENTO A GARIBALDI IN ROVIGO.
ERETTO NEL 1897.

ARTE RETROSPETTIVA: I RITRATTI D'ISABELLA D'ESTE.

VIII.

Il ritratto del Costa fu fatto *d'après nature* e forse per la prima volta in sua vita Isabella si adattò pazientemente a *posare*. Ma le venne « tanto in fastidio la patientia di star ferme et immote » che dichiarava di non volerne più sapere di questo supplizio: e quando perciò tre anni dopo Lucrezia Bentivoglio le fece balenare l'idea d'un nuovo ritratto da commettere al Francia, Isabella ricusò assolutamente di far venire l'artista a Mantova. All'insofferenza del suo temperamento si aggiungeva però anche un delicato riguardo. « La S. V. pensi — scriveva alla Bentivoglio — che non sapressimo mai usare tanto temperamento in racogliere esso Franza che non offendessimo il Costa, et difficilmente ni lo conservaressimo amico ».

Il Costa si era stabilito a Mantova sulla fine del 1506, dacchè il 16 novembre la Marchesa all'annunzio datole dal fido Girolamo Casio rispondeva: « se il Costa pictore venirà in qua lo vedremo molto voluntieri. » E la benevolenza per lui, ormai divenuto pittore officiale dei Gonzaga, giungeva sino a rispettare le sue più ombrose suscettività. Non vogliamo del resto rimproverarnelo perchè a questa sua gelosia per il Francia dobbiamo la fortuna di molte e importanti lettere che Lucrezia Bentivoglio, ferma nell'idea di far ritrarre Isabella dal pittore-orefice bolognese, scrisse allora all'illustre sua amica e congiunta. Cediamo senz'altro la parola ai documenti:

« Lo Francia pictore al qual ho dato lo retratto suo mi ha dicto che manderà il carthono facto de sua mano presto presto ad V. Ex. et quanto porgerà lo ingegno et la arte sua se adoprerà in fare che reste satisfacta. »

13 luglio 1511.

RITRATTO TIZIANESCO D'ISABELLA VECCHIA COPIATO DAL RUBENS.
(Museo di Vienna).

Questo primo documento prova che al Francia fu dato un altro ritratto d'Isabella da esemplare, salvo a correggerlo con le indicazioni orali di Lucrezia, che aveva tanto « ben impressa la imagine » della Marchesa, da poter « emendare dove il maestro *mancasse.* » Il lavoro, in difetto del vivo modello, porgeva grandi difficoltà all'artista, che doveva un po' andare a tentoni, provare e riprovare. Infatti Lucrezia scrive il 31 luglio:

« Altro non scrivo ad V. Ex. excepto che il suo retracto facto dal Francia in carthono in questi tumolti non gli satisfacendo a compimento etiam non ha voluto ch'io el veda, per monstrarmelo in meglior forma. Lo p.to Jo. Francisco Tritapalle havendolo visto ne farà relatione ad quella in quanto gli parerà simigliarse: quando serà portato al judicio mio, per havere in lo animo scolpita la imagine viva de V. Ex., credo se non me ingano gli saprò demostrare tuti gli suoi veraci lineamenti, poi gli scriverò lo parer mio; ma non dubitate che di bon animo la industria del pictore gli vegna scarsa, non lasserà ad che pensare per ben servire. »

Isabella risponde il 7 agosto non dubitare che « la peritia del pictore et la diligentia » di Lucrezia « faranno assimigliare al naturale nostro » il dipinto del Francia. Lucrezia torna ad annunziare il 24 agosto:

« Lo Francia pictore se afflige con la tertiana. Ha finito la tabula che gli scrissi a dì proximi *(questa lettera precedente è pur troppo smarrita).* Quando sarà liberato non attenderà che ad lo ritracto de V. Ex. qual già due volte ha buzzato in tabula. Spero domane ad me manderà per suo figlio lo carthono de esso retracto non etiam consumato et perfecto a suo modo, poi gli significarò sopra ciò il parer mio. »

E due settimane dopo:

Ill.ma Ex.ma D.na et soror hon.ma.

Gli dì proximi andai studiosamente a casa del Francia pictore, per vedere al suo natural quanto rasimigliava lo retracto de V. Ex. facto di sua mano. Dirò il vero senza assentatione, non mi pareva havere con essa similitudine alcuna, mostrando *più saturna*, più scarna, altro essere, altra effigie che de V. Ex. et in quanto mi

rapresentava la imaginativa natural il fece advertito in tutto quel mi parea mancare, exhortandolo per l'honor suo et contento mio ad transferirse insin ad Mantoa per vedere la viva imagine de V. Ex. aciò il suo simigliante retracto paresse el suo natural vivente; ma non gli puotè persuader tanto che mi promettesse volere il fare, con dire era troppo pericoloso mettersi a tal parangono più presto de fortuna che de arte in voler fare uno natural retracto. Ben mi disse che di novo il voleva riformare; et poi mutarlo et rimutarlo secondo el judicio mio: et potria essere che gli darà magior similitudine; ma non vedendo V. Ex. quasi mi dubito non gli serà tanto simile che se gli rasimiglie naturalmente. Io non gli mancherò de diligentia nè de sollicitudine in persuadere che vegna ad vedere Mantova.

Ex Bononia 7 sept. 1511.
Ex. D. V. Lucretia Estensis s. et soror dedit.ma

RITRATTO TIZIANESCO D'ISABELLA GIOVANE COPIATO DAL RUBENS.
(Incisione del Vorsterman).

Ma poichè Isabella non voleva disgustare il Costa con la venuta del Francia, Lucrezia dovè acconciarsi a far proseguire il lavoro a Bologna; e il 26 settembre si diceva soddisfatta di apprendere che l'esperimento riusciva meglio di quanto avesse previsto.

« Volendo — così si esprime — in le sue cose tanto fare et non più ultra quanto mi scrive V. Ex. non più exhorterò il Francia pictore che vegna a Mantoa a dessignare il suo natural retracto per le cause ad me allegate; benchè se vero è quel me ha referto il preceptore de miei figlij, tal exhortatione al presente seriano temerarie, simigliandosi *assai bene lo retracto che ha facto con quel altro de V. Ex.* Et se a questa altra volta che ad me il monstrerà inanti che il finisca gli adgionge altra tanta simiglianza, non serà molto discre-

pante dal suo natural. Io non gli mancherò de la debita diligentia, et lo pictore in quanto gli serà possibil adoprerà il suo ingegno ecc. »

Il precettore dei figli di Lucrezia era forse Guido Postumo od altro cortigiano, che conosceva di persona Isabella e poteva dar un giudizio competente sulla somiglianza del ritratto. Il quale era compiuto alla fine d'ottobre, e Lucrezia ne dava giubilante l'annunzio con questa lettera:

Ill. ac Ex.ma D.na D. et soror hon.ma Lo Francia nostro intra gli pictori aurifice maximo, intra gli aurifici pictor nobilissimo heri ad me apportò lo ritracto de V. Ill.ma S. perducto al fin totale con la cornice deaurata intorno per intendere de l'opera sua lo judicio mio. Molto lo commendai parendomi meritasse laude et commendationi. Ma se ad V. Ex.ma S. non satisfacesse integramente examinandolo più accuratamente de parte in parte, non lo imputerà ad me havendolo visto una volta sola mentre se facea, benchè alhora me forzai exprimere le fatezze conte de V. Ex. Ma lo imputerà ad lo pictore, qual parendoli al parangono di quel altro che l'opra gli socedesse bene intra le mani, non ha curato che più lo veda, havendomi promesso de portarlo più et più volte inanti che il finisse per mutare et rimutare quelle parte ad me paresseno da mutare, benchè invero siano pocche che non satisfacciano al gusto mio et così spero farà ad V. Ex.ma S. quando il vederà al parangono de quel primo *non mancho natural che quello ma de artificio assai più perfecto*. In questa nostra citate tuti queli che conoscono V. Ex. vedendo questo ritratto tutti consentienti insieme affirmano che gli par vedere la viva imagine di quella. El simile judican anchora gli intimi familiari de lo Ex.mo S. Marchese suo consorte, maxime il Scalona presente apportatore. Unde facio conjectura che resterà ben satisfacta del Francia nostro in questa prima impresa assai laboriosa, quasi più de fortuna che de arte.

Per la via de Ferara mi solleciterò quanto più presto a me sarà possibile ambi doi li retracti mandar ad V. Ex. alla qual de continuo me raccomando insieme con le figlie mie, anzi sue, havendole maritate a suo modo con grandissima satisfactione de noi tutti.

Ex Bononia die 25 octobris 1511.

Ex.me D.ne V.
Lucretia Estensis de Bentivolis
Serva et soror deditissima.

Lo stesso giorno il Francia scriveva direttamente alla Marchesa di Mantova:

Illustrissima Madona. Mandemo il ritratto di V. S. quale habiam facto cum quella diligentia habiam saputi et cum el consiglio de la nostra m. Lucrecia Bentivoglia, et non habiando tal perfectione qual merita V. S. se dignarà perdonar al factore di l'opera, a la quale di continuo me racomando et offero servitore a li piaceri e servitij suoi. Nec plura. Vale et vivas foelix.

Bononie MDXI, XXV die octobris.

Francia aurifex.

I due ritratti — tanto quello del Francia, quanto l'altro datogli per modello — partirono da Bologna il 6 novembre, mandati « per nave verso Ferrara »; e appena arrivati a Mantova la Marchesa si affrettò a scrivere al Francia:

Francie Pictori Ex.mo

M.ro Francia. Havemo recevuto il retratto che ni haveti mandato et ciascun che l'ha veduto può molto ben judicare chel sij derivato deli mani vostre perchè è in summa excellentia et nui conoscemo havervine grandissimo obligo per haverni satisfacte, et avendoni vui cum l'arte vostra *facta assai più bella che non ni ha facto natura*, ringratiamovine quanto più potemo. Quanto più presto ni sij data la comodità de qualche messo fidele satisfaremo al debito nostro con effecti ultra l'obligo che sempre vine volemo havere, et alli piaceri vostri ni offerimo paratissime.

Mantue XXV Nov. MDXI.

Il 28 marzo 1512 mandava al Francia 30 ducati d'oro scusandosi del ritardo « proceduto pei tumulti de guerra » e ripetendogli la più viva soddisfazione « in quale siamo restate del retracto nostro ».

Malgrado le entusiastiche lodi al lavoro del Francia, Isabella vi trovò pur qualche cosa a ridire, e avrebbe anzi voluto rimandare il ritratto per farlo correggere, ma Lucrezia Bentivoglio ne la dissuase, perchè, interrogato, l'artista mostrò le difficoltà del desiderato ritocco:

Ill.ma ac Ex.ma D.na d. et soror hon.

Pare a m. Francia nostro pictore ex.mo essere in celo, in tal modo si trova contento haver satisfacto ad V. E.ma S. del ritratto suo, et tanto più che gli scrive con la arte sua essa haver facta più bella che natura. Ma non tanto si vendica in la arte de la pictura, che creda poter excedere la natura irreprehensibile magistra, che troppo arrogante serìa; nondimeno a dir il vero non gli spiaze de tanta madama un tal preconio. Perciò essendo *a commutar gli occhij de nigri in bianchi* lo evento dubio, per non guastare quel che sta appresso de bene et per non perdere lo certo per lo incerto, malvolenteri se metteria a tal periglio, allegando bissogneria mutar le umbre de la pictura che se convenissino al color de l'occhio et poi bissogneria una altra volta darli la vernice, et se variasse uno pocchetto circa la reconcinnatione de l'occhio che la pictura perderia tuta la gratia; che nondimeno quando fosse qua esso ritracto che provaria ogni cosa per contentare V. Ex. a la qual de quel che potrà non mai si trovarà defesso gratificargii: nè mi similmente serò mai tarda ad exequire quanto ad me imponerà, grande o picchol che sia, purchè si possia, facendo come dice Eolo a Junone *Tuus o Regina quid optes Explorare labor, mihi jussa capessere fas est*. Felix igitur valeat, et me quod facit cordicitus deamet, filiasque nostras et me commendatas habeat.

Ex Bon. die 9 decembris 1511.

Lucretia Estensis de Bentivolis
S.va et soror deditissima.

Le ragioni addotte dal Francia parvero convincenti e non si parlò altro di rimandare il quadro a Bologna, tanto più che ben presto, indulgendo alla sua liberale natura, Isabella donò via questo dipinto del Francia. L'Yriarte al suo solito con quella avventatezza di ipotesi che lo distingue ritenne che il ritratto del Francia fosse rimasto a Bologna e andasse travolto nella rovina dei Bentivoglio; ma i documenti ci hanno ad esuberanza provato che il quadro fu spedito a Mantova e che perciò la catastrofe dei Bentivoglio non entrò nè punto nè poco nella sparizione di quest'opera del pittore bolognese. Vero è che a Mantova il tanto ammirato ritratto, in cui Isabella si vedeva « assai più bella » che non l'avesse fatta natura, ci rimase ben poco, ed è curioso conoscere quali circostanze inducessero la Marchesa a privarsene.

Sulla fine del 1511, proprio quando le era arrivato il ritratto del Francia, la Marchesa ricevette in dono da un gentiluomo ferrarese, Gian Francesco Zaninello, un codice superbamente rilegato, delle rime di Antonio Pistoja, a lei intitolate. Isabella ebbe carissimo il dono per l'eleganza del manoscritto e per il pregio di una raccolta, che ella ormai temeva perduta e che la compensava in qualche modo del dispiacere provato nel vedersi defraudata delle

rime di Niccolò da Correggio, che dovevano pure esserle dedicate e che con subdoli pretesti — malgrado le sue fiere rimostranze — le venivan negate. Non conoscendo di persona lo Zaninello, la Marchesa si rivolse al suo abituale corrispondente da Ferrara, Bernardino Prosperi, per sapere chi fosse il cortese oblatore e regolarsi sul modo migliore di ricompensarlo.

« Perchè non sapemo ben la natura, et conditione sua, non vorressimo in pocho nè in troppo mancare, nè in parte alcuna offendere l'animo suo, però vi pregamo a volerni consigliare in qual modo vi pare ni habbiamo a governare in farli qualche dono, et de che sorte voria essere per più honore nostro, et satisfactione sua; et quando da vostra posta non vi sapiati resolvere, potreti conferirne con lo Ill. S. Don Sigismondo nostro fratello, et col Pignata con li quali intendemo esso havere stretta conversatione, dandoni poi subito aviso dil parere vostro et loro. »

La risposta del Prosperi non ci è conservata, ma essa dovette suonare nel senso che allo Zaninello, gentiluomo agiato, non era conveniente far un regalo in danaro od in vesti, e che essendo egli appassionato raccoglitore di oggetti d'arte sarebbe stato più a proposito un quadro. Fu allora che Isabella gli mandò sicuramente il ritratto, fresco fresco, del Francia. Pochi mesi dopo lo Zaninello faceva ad Isabella un altro omaggio, che non si sa bene in che consistesse, perchè lo Zaninello amava scrivere in certo gergo pretenzioso e contorto, e nella sua lettera del 17 aprile 1512 diceva che essendo in lui « non pari il valore al volere » aveva preso a prestito la penna d'un amico per mostrare « l'animo et la servitù » sua alla Marchesa. Il nuovo dono fu anche più accetto del primo, perchè Isabella per premiare lo Zaninello non esitò a distaccarsi dal ritratto del suo prediletto Federico, che pure il Francia le aveva fatto l'anno prima a Bologna. Di che lo Zaninello ringraziava giubilante con questa lettera:

Dal siscalco altramente Pignatta per parte di V. S. Ill.ma mi è stato presentato la delicata efige de lo ex.te S.r Federico suo figliolo, a me tanto grato et accetto dono quanto alcuno altro ch'io potessi ricevere: in questo me atribuisco poco favore, essendosi privata la Ex. V. de sì caro et famoso pegno per farne dono a me suo minimo servitore, demonstrandomi quella apertamente in quanto bono credito io sono apresso di V. S. la quale ornatissimamente ha *ornato et favorito insieme con lo ritracto suo il mio basso tugurio,* benchè hora se po' dire alto, et già assaissime persone vi concoreno, ove vedendo così benigno et gratioso spectaculo ne restano amirative et forse con qualche invidia per havere ne la stantia mia *et Venere et Cupidine.* Rengratiare non posso et manco io so la Ex. V. di tanto dono et resto con grand.mo adispiacere ch' io non sia atto se non in tutto almeno in qualche picciola parte mostrargli la servitù mia che affectionatamente gli porto. Et a V. S. Ill.ma humilmente mi raccomando.

Ferr. XXX maij MDXII

De V. S. Ill.ma

Servo

Zanfrancesco Zaninello.

Che allo Zaninello fosse regalato il ritratto di Federico dipinto dal Francia lo si dimostra con certezza matematica. La lettera dello Zaninello è del 30 maggio 1512, e una settimana prima (cioè il giorno stesso in cui il quadro dovè esser spedito a Ferrara) Isabella scriveva a Matteo Ippoliti, al mentore del giovinetto Federico, ostaggio alla corte di Giulio II: « perchè ni è stato forza donare via il retracto de Federico nostro figliolo che *fu facto a Bologna*, desideramo haverne un altro »; e ordinava che fosse incaricato Raffaello del nuovo ritratto (24 maggio, Copialett. lib. 29).

Ora è evidente che poichè nella lettera dello Zaninello si accenna a due ritratti che tutta Ferrara accorreva a vedere e che si facevano *pendant*, come Venere e Cupido, doveva esser pure del Francia l'effigie isabellesca, che ornava il « tugurio » dello Zaninello. Questi le era ignoto prima della fine del 1511: la Marchesa non poteva dunque avergli dato in antecedenza un altro ritratto. Alla fine del 1511 il solo suo ritratto che Isabella avesse disponibile era quello del Francia, dacchè quello del Costa non poteva esser rimosso senza inconvenienti dall'appartamento in castello, dove era stato con tanta cura collocato; e in ogni caso, il donarlo sarebbe stata una grave offesa pel suscettibile artista. *Ergo*... mi pare indubitabile che il dipinto del Francia andasse a Ferrara. Isabella, che fece il sacrificio dell'effigie, tanto più cara al suo cuore, del figlio Federico, non poteva avere alcuna difficoltà a cedere il proprio ritratto... e chi sa? alla sua risoluzione non era fors'anche estraneo un nuovo delicato riguardo per il Costa, che come non avrebbe visto volentieri il Francia capitar di persona a Mantova, non doveva esser molto soddisfatto che il suo celebrato ritratto del 1508 fosse esposto a un pericoloso confronto col nuovo venuto.

Lo stabilir questo fatto ha una doppia importanza: sapendo cioè che il quadro del Francia fu dato allo Zaninello, si apre la via a indagini meno incerte per rintracciarlo. Lo Zaninello aveva una collezione artistica ragguardevole, e nel 1513 Isabella mandandogli l'effigie del Pistoja, eseguita dal Bonsignori, esprimeva la speranza che quel dipinto non fosse indegno di trovar posto « appresso tanti altri » ritratti di poeti, da lui posseduti nel suo « studio ». E' questa una circostanza di più per ritenere che Isabella donando il suo ritratto allo Zaninello non potesse che dargli un quadro di valore, degno di esser collocato tra le altre tele di pregio, raccolte da quel gentiluomo — il cui « studio », come si vede, aveva una certa celebrità a Ferrara. E' possibile dunque che quella collezione sia dispersa senza lasciar traccia? L'Yriarte scioglie subito ogni difficoltà supponendo ad esempio che il ritratto di Federico fatto dal Francia restasse a Mantova e di là passasse in Inghilterra nella celebre vendita del 1627: ma ognuno può constatare quanto fosse sfortunato quel brav' uomo con le sue facili congetture.

E' agli eruditi ferraresi che incombe il còmpito di seguir le traccie della collezione Zaninello, il cui nome intanto basterà a mettere in sodo il fatto capitalissimo che Tiziano per il suo ritratto d'Isabella, che orna il Museo di Vienna, copiò il dipinto del Francia!

IX.

Per l'ultimo periodo della vita d' Isabella non abbiamo la stessa ricchezza di documenti sui suoi ritratti. Era del resto ben naturale che col proceder degli anni in lei si accrescesse la repugnanza a farsi ritrattare, non soltanto per la noia della posa, ma anche e più per l'avversione congenita in ogni donna a far consacrare dall'arte le ingiurie del tempo. Il 25 marzo 1528 il figlio Cardinal Ercole le scriveva da Orvieto:

Già alcuni giorni M.ro Sebastiano pittore tanto eccellente quanto è la fama sua venne in questa terra, e mi fu a fare riverentia; io lo pregai che mi volessi ritrarre, perchè mi pareva haver in memoria che V. Ex. già quando ero in Mantova mi disse ch'egli molto naturalmente retrahea, lui mi ha promesso farlo subito che li siano venuti alcuni colori. Come sii fatta questa figura la manderò alla Ex. V.

La Marchesa rispondeva prontamente il 6 aprile:

Le dico et confirmo essere verissimo che esso M.ro ha perfettissima mano et arte di retrarre et di singulare contento mi è che li sia venuta questa fantasia et tanto più quanto che la sij di parere di mandare a me esso retratto... certificandole che niuna cosa al mondo potrei havere più grata.

Ma per conto suo Isabella non sentì alcun bisogno di mettere alla prova la valentia di Sebastiano del Piombo e le sue relazioni col Luciani, da lei conosciuto a Roma prima del sacco, si limitarono a certe antiche medaglie, che maestro Bastiano doveva consegnarle da parte di Ferrante Gonzaga.

La nostra attenzione deve dunque unicamente concentrarsi, per quest'ultimo periodo, su' due ritratti tizianeschi. Le relazioni del Vecellio con Mantova risalgono al 1519, a quattr'anni prima di quello che hanno ritenuto il Braghirolli e il Crowe-Cavalcaselle. Mentre egli lavorava a Ferrara per gli Estensi, sentì il bisogno insieme al Dossi di far una scappata a Mantova per ammirarvi i tesori d' arte adunati nel castello di S. Giorgio. Un giorno in cui tutta Ferrara era in attesa ansiosa di uno di que' duelli che erano gradito spettacolo delle corti e delle plebi italiane del Rinascimento, i due pittori preferivano rinunziare all' emozionante spettacolo e fare una corsa a Mantova. E' ancora il buon Girolamo da Sestola che ce ne dà notizia con questa sua lettera a Isabella:

Ill.ma S.ra mia...
A dì passati quando se doveva conbatere, M.o *Doso* e *Ticiano* bon pitore guale fa gui a Ferara al S.r ducha una bela tela forono a Mantova et à veduto le cosse del Mantegna e ne dise gran bene al S.re, e li à laudati li *vostri stulij* et li ha laudato somamente *el vostro tundo* per el più belo chel vedese mai, el S.re n'à anchora lui uno ma dise Ticiano el vostro non à parangon. A V. S. di continuo mi racomando. Data in Ferara a dì 22 di novembre 1519.
De la S. V. Ser.re Jeronimo de Sestola
dito Cholgia.

Il tondo ammirato da Tiziano doveva essere un affresco, che esisteva in uno de' camerini d'Isabella in castello, presso la Sala degli Sposi. Non si sa nè chi nè quando l'avesse eseguito: dalla corrispondenza del 1508 risulta soltanto che questo tondo, dov' era dipinto un San Michele, era stato allora « rimesso de azuro ultramarino ».

Come si vede, Isabella non era nel 1519 a Mantova per far gli onori di casa a' due artisti venuti a visitare i suoi appartamenti; ed ella non conosceva Tiziano nemmeno di nome, perchè altrimenti il Sestola non avrebbe avuto bisogno di spiegarle chi fosse e che cosa valesse il Vecellio. Prima del 1519 non può dunque parlarsi di ritratti tizianeschi d'Isabella, ed erra di nuovo l' Yriarte nel ritenere che la Marchesa avesse 40 anni circa quando il Vecellio l'effigiò invecchiata. Nel 1519 ne aveva già 45 suonati e ignorava l' esistenza di Tiziano: la morte del marito avvenuta in quell'anno, la tutela del giovane Federico, le cure dello stato, il viaggio a Roma dove soggiornò fino al sacco del 1527 impedirono certo alla Marchesa di entrare in rapporti col Vecellio, e prima del 1530 non abbiamo documenti su lavori da lei affidati al Cadorino. E' in una lettera del 29 giugno 1530 che Tiziano si scusa con Isabella di non averla salutata, prima della partenza di lei da Venezia, le parla di « un quadreto da portar in viaggio (?) » che le avrebbe quanto prima finito e le si raccomanda per certo beneficio da conferire a suo figlio Pomponio. A richiamare l'attenzione di Isabella su Tiziano avevan concorso i lavori fatti nel 1527-30 per suo figlio Federico: e il ritratto di Isabella vecchia è probabilmente di questi anni.

Due, come è noto, sono i ritratti tizianeschi, che col nome di Isabella son giunti sino a noi: mirabili lavori d'arte, che invogliarono il Rubens a copiarli nel suo soggiorno a Mantova su' primi del Seicento. Per una curiosa coincidenza, del ritratto d' Isabella giovane abbiamo l'originale tizianesco, e non conosciamo la copia del Rubens se non indirettamente per un'incisione del Vorsterman; mentre del ritratto di Isabella vecchia è perduto l'originale tizianesco e non ci resta che la copia del Rubens nel Museo di Vienna (n. 845 *Alte Meister*).

Vedremo che il ritratto d' Isabella giovane non fu eseguito da Tiziano che nel 1536: l'ordine cronologico reclama dunque che si parli prima del ritratto d'Isabella vecchia, che certo precedette l'altro.

Per quanto può giudicarsi dalla copia del Rubens, Isabella doveva avere già passato i 50 anni. Non bisogna invero fidarsi della fotografia, che in questo caso inganna, perchè tutta la caratteristica del quadro sta nel colorito. Dalla semplice fotografia si direbbe d' aver davanti agli occhi una donna sul tramonto della giovinezza, a cui nuoce soltanto la soverchia pinguedine, ma che presenta ancora, come dicono i francesi, dei *beaux restes*. Il quadro invece fa un' impressione del tutto diversa, e, non esito a dirlo, un po' disgustosa. Isabella ci appare là — per ripeter le frasi d'un recente mio libercolo [1] — come una donna, che nasconde le sue rughe sotto il belletto, e indossa vestiti dalla tinta chiassosa (un abito di velluto rosso), poco in armonia col suo

[1] *Un pronostico satirico di P. Aretino* (Bergamo, Istituto it. d'arti grafiche, 1900, p. 68).

volto appassito. Guardando quel dipinto del Rubens si comprende come la lingua sacrilega di Pietro Aretino parlando nel 1534 in un suo libello anche della Marchesa di Mantova la chiamasse « disonestamente brutta et arcidisonestamente imbellettata », e dicesse che aveva « i denti di hebano et le ciglia di avorio ». Ahimè il quadro del Rubens induce a ritenere che realmente Isabella d' Este non avesse la virtù, rara sempre in una donna, di rassegnarsi al peso degli anni e rasentasse il ridicolo con le sue pretese di non invecchiare.

L' Yriarte, caso raro, ha perfettamente ragione, quando scrive che il ritratto tizianesco d' Isabella vecchia dovè esser fatto dal vero: « l' image est plus personnelle; avec une sincerité visible, l'artiste a franchement accusé l'action de l'âge par la lourdeur de la taille, l'épanouissement de la poitrine et l'empâtement des traits. »

Naturalmente bisogna tener conto di ciò che il Rubens ha aggiunto di suo all'originale di Tiziano. Egli avrà ingrassato e infloscito le carni, caricato le tinte: fatto insomma quelle modificazioni personali che ogni grande artista non può non mettere anche nella copia d' un altrui dipinto. Il procedimento del Rubens possiamo del resto seguirlo nella copia del ritratto d'Isabella giovane, di cui ci rimane l'incisione del Vorsterman con la didascalia « Isabella Estensis Francisci Gonzagae uxor, e Titiani prototypo P. P. Rubens excudit », bellissima stampa di cui io possiedo un ben conservato esemplare.

L' inventario pubblicato in francese col titolo « Spécification des peintures trouvées à la maison mortuaire de feu messire P. P. Rubens Chevalier, 1640 » registra tra i dipinti tizianeschi copiati dal Rubens al n. 56 « Un pourtraict d'Isabel d'Este Duchesse de Mantoue » e al 57 « Un autre portraict de la mesme habillée de noir ». Così mi communica cortesemente il Conservatore del Museo Plantin-Muretus di Anversa, D.r Max Rooses, mentre quest'inventario è generalmente conosciuto nella traduzione inglese datane dal Sainsbury.

Il n. 56 è il ritratto d' Isabella vecchia, vestita di rosso; il 57 è il ritratto d'Isabella giovane, che si dice « habillée de noir », perchè ha « une pelisse *noire* doublée de fourrure, qui laisse voir la dentelle de la chemisette », mentre « la robe bleue est brodée d'argent et d'or » (Yriarte). E' facile vedere che il Rubens nel copiare il ritratto tizianesco ha trasposto da destra a sinistra certi particolari dell'acconciatura [1], ma — quel che è più — ha sensibilmente modificato la fisonomia, dilatando le narici, ingrassando le gote ed il mento, rendendo più ardita l'espressione dell'occhio, che fissa lo spettatore, mentre nel quadro di Tiziano lo sfugge con timidità verginale. Dalla tela del Rubens Isabella doveva apparire una donna nel pieno rigoglio, nella maturità calda della sua bellezza, mentre Tiziano ce la presenta più giovane e ingenua, anzi un po' impacciata.

[1] La copia del Rubens fa veder la catena d'oro, che nell'originale tizianesco è dispersa sotto il ridipinto.

Il Vecellio non poteva dare personalità al suo ritratto, perchè quando egli lo eseguiva già troppe primavere erano passate per Isabella e il pittore doveva copiare un vecchio ritratto procuratole a prestito dalla Marchesa.

Sulla provenienza del vecchio ritratto dato a Tiziano siamo perfettamente informati da' documenti dell'archivio Gonzaga. Battista Stabellino, un corrispondente ferrarese d' Isabella, che si firmava co' più disparati pseudonimi, e spesso con quello di Apollo, le scriveva nel 1534:

Ill.ma Sig.a mia obser.ma

Mo' terzo o quart'anno V. Ex. mi scrisse una sua lettera per la quale mi comettea ch'io dimandassi il ritratto di quella al Zaninello, fratello de Joan Francesco Zaninello di b. m. e ge lo mandassi a Mantova con promissione di rimetterlo in qua fra il termine di un mese: et io ge lo dimandai e me lo dette voluntieri et io lo mandai a V. S. Ill.ma. Ma il retratto non è più mai ritornato in qua. El Zaninello me ne ha parlato molte volte di questo e fatto instantia grand.ma ch'io ne scrivessi a quella che lo rimandassi, non li essendo de dispiacere, perchè desiderava tenirlo appresso di sè in memoria e per la intima benivolenza e servitù che l'ha lungamente tenuta e ritiene con lei...

Di Schivanoia in Ferrara del 1534
alli IIJ de Marzo
Di V. S. Ill.ma
S.r
Apollo.

La Marchesa a sua volta mandava all'ambasciatore mantovano in Venezia quest'ordine:

« Perchè coloro che ci prestarono il ritratto di noi el qual ebbe Mess. Titiano per cavarne di lui uno simile ci fanno instantia grandissima che glielo restituiamo, volemo che voi ve lo facciate rendere et che per persona fidata et discreta la qual habbi ad havergli rispetto ce lo mandiate aconcio di sorta che non vi sia pericolo di guastarsi. »

Mantue, VI marzo 1534.

Passarono due anni prima che il ritratto d' Isabella fosse compiuto e alle sollecitazioni della Marchesa l'ambasciatore Agnello rispondeva il 5 maggio 1536:

Ticiano non è qui, chè gli di passati se ne venne a Mantova et andò col signor Duca alla Corte, col quale deve anche tornare a Mantova, dove V. E. lo vederà prima di me, et lei medesima gli potrà parlar del ritratto di Zaninelli et ordinarli glielo mandi subito sarà giunto qui.

Il ritratto fu spedito alla fine a Mantova, e la Marchesa ne accusava ricevuta con questo importantissimo biglietto all'Agnello (29 maggio 1536):

« Il ritratto nostro di man di Titiano ne piace di sorte che *dubitiamo di non esser stata in quell'etade ch'egli rappresenta di quella beltà che in sè contiene.* Havemo ben pensato di far qualche dimostracione con esso Titiano per la fatica usata in esso, ma habbiamo deliberato di voler prima il *ritratto de Zanninelli*, il che gli farete intendere sollecitando che lo restituisca, acciò che homai sia renduto a quei gentilhomini che con desiderio l'aspettano et ben hanno ragione. »

Il Braghirolli e il Crowe-Cavalcaselle non conobbero la più parte di questi documenti e per una deplorevole svista lessero male il nome dello Zaninelli nella lettera 5 maggio 1536 e credettero che

si trattasse d'un « certo Zurinelli, » che il Vecellio avesse a ritrarre per desiderio della Marchesa!...

a Gianfrancesco Zaninello di Ferrara e che agli eredi di lui fu richiesto perchè Tiziano lo copiasse.

PRETESO RITRATTO D'ISABELLA DI PARIS BORDONE.
(Galleria dell' Eremitaggio, Pietroburgo).

Noi invece con tutti i documenti sott'occhio possiamo sicuramente constatare l'importantissimo fatto, a cui si accennò parlando del dipinto del Francia, che cioè il suo ritratto isabellesco era stato donato

Isabella non doveva esser stata troppo lusingata dal quadro in cui Tiziano aveva con terribile evidenza constatato le ingiurie del tempo alla sua bellezza e gli inutili sforzi da lei fatti per ripararne gli ol-

traggi: e volle che il Vecellio la dipingesse com'era stata da giovane, prendendo a modello il ritratto, in cui il Francia l'aveva fatta « assai più bella » che natura.

La tela del Tiziano ci rappresenta dunque l'originale perduto o smarrito del Francia: anche il Vecellio però, come il Rubens, doveva aver aggiunto del suo al modello rimessogli e Isabella stessa confessa candidamente che non credeva davvero d'essere stata così bella anche da giovane.

Dato perciò l'abbellimento iniziale del Francia e quello successivo di Tiziano, il ritratto isabellesco che si ammira a Vienna rischia assai, alla luce de' documenti, di perdere ogni valore iconografico.

Forse fu perciò che in qualche vecchio catalogo questa tela venne battezzata col nome della Regina di Cipro, Caterina Cornaro; ma la copia del Rubens non lascia adito a dubbi, dacchè evidentemente nella sua dimora a Mantova egli era in grado di sapere perfettamente quali fossero i ritratti d'Isabella, che la tradizione domestica de' Gonzaga assegnava al Vecellio.

Quel ritratto d'Isabella giovane, prima assai che dal Rubens, dovè esser copiato da parecchi artisti, e fors' anche ripetuto da Tiziano stesso: ma su questo punto non son riuscito ad orientarmi per mancanza di documenti iconografici. Il Crowe e il Cavalcaselle parlano di copie conservate a Verona, a Vicenza e a Padova: ma pur troppo l'esplorare in Italia certe raccolte private (e spesso anche le pubbliche) vigilate da sospettosa e ombrosa ignoranza, o tenute con la massima incuria, è men facile che il procurarsi fotografie da gallerie straniere. E' perciò che sulla sola copia di Padova posseduta dall'erede de' conti Maldura posso riferir qui le notizie gentilmente communicatemi dal Dott. V. Lazzarini:

Vidi un ritratto di donna, di maniera veneta, ma nè il costume, nè l'atteggiamento ricordano il ritratto tizianesco d'Isabella d'Este. E' una dama in piedi, vestita di un abito verde scuro, con maniche di uniforme larghezza, con risvolti di merletto ai polsi; i suoi capelli sono di tinta castagna rossiccia, ma non portano alcun copricapo (turbante o altro). Il costume è proprio della fine del Cinquecento o dei primi del Seicento. Sì come furono venduti qualche tempo fa due ritratti di donna (mezza figura) a un negoziante di Venezia, temo che tra quelli fosse il quadro ricordato dal Cavalcaselle; probabilmente quello, tra i venduti, che in famiglia era attribuito a Paolo Veronese.

Secondo il Crowe-Cavalcaselle, la riproduzione « che più di tutte ha diritto alla fama di originale è nell'Eremitaggio di Pietroburgo, dove Isabella è in compagnia d'un ragazzo. » Ma in questo quadro, che oggi viene attribuito più fondatamente a Paris Bordone, il nome d'Isabella d'Este — che con questo artista non ebbe rapporti di sorta — ci sta a pigione: così pure va messo probabilmente in quarantena certo ritratto che la *Gazette des Beaux-Arts* del 1895 (XIII, 435) assegnava al Pordenone col titolo « Isabelle d'Este avec son fils » (quale ?), dicendolo posseduto dal sig. L. Mond e da lui esposto in non so che mostra d'arte veneziana (*Arch. st. dell'arte*, VII, 268).

X.

Erano trascorsi quarant'anni dalla morte d'Isabella d'Este, quando nel 1539 i Gonzaga furono chiamati a contribuire a quella collezione di ritratti, messa insieme dall'Arciduca Ferdinando di Tirolo, ora conservata a Vienna e sapientemente illustrata dal Kenner. Sono 113 ritratti gonzagheschi che per far cosa grata a casa d'Austria, con cui i Duchi di Mantova erano imparentati, vennero eseguiti allora, e non v'ha dubbio che dal punto di vista iconografico hanno grande importanza, perchè le copie furono tratte da' migliori originali esistenti ne' palazzi ducali, e l'esecuzione delle copie dovè essere affidata a buoni artisti — come Lorenzo Costa juniore, il Ghisi, il Pedemonte, l'Andreasino od altro de' pittori secondari, ma abili e coscienziosi, che in quel tempo fiorivano a Mantova.

Per il ritratto d'Isabella d'Este non poteva esservi che l'imbarazzo della scelta, poichè nell'ultimo ventennio del Cinquecento le due tele di Tiziano non avevano ancora preso il volo da Mantova ed ornavano gli appartamenti ducali, dove il Rubens potè più tardi a suo agio copiarli. Nemmeno dopo la vendita del 1627 mancavano ritratti d'Isabella, e in un inventario del 1628 si trova registrato « un ritratto della marchesa Isabella con cornice di note », quelle note musicali che erano una sua impresa favorita.

Come si vede dalla riproduzione in eliotipia data dal Kenner, per la collezione del Duca Ferdinando di Tirolo non venne scelto nè il ritratto tizianesco d'Isabella giovane nè quello tizianesco d'Isabella vecchia. Fu data invece la preferenza a un ritratto in cui essa figura men bella e appariscente, e ciò evidentemente perchè questo ritratto rispondeva di più alla tradizione domestica sulle vere sembianze d'Isabella. Non può quindi negarsi valore iconografico speciale a questo ritrattino viennese e mette conto d'indagare da qual originale fu presumibilmente cavato.

Il Kenner non solo non s'è apposto con le sue congetture, ma in questo articolo relativo a Isabella dice errori madornali, traviato dal Bertolotti, dall'Yriarte e da altri a cui si è troppo facilmente affidato. Così ad esempio, che la tomba d'Isabella sia adorna con il suo busto e con epigrafi è una sgraziata facezia del Millin, un viaggiatore francese de' primi di questo secolo, che confuse Margherita Cantelma con la sua amica Marchesa di Mantova, il cui sepolcro fu purtroppo profanato e distrutto.

Altro errore è il credere che il ritratto del Francia fosse rimasto a Mantova e potesse servir di modello per la collezione tirolese, quand'è provato da' documenti che era stato donato al ferrarese Zaninello. Naturalmente il Kenner non poteva saper ciò: ma è gratuito da sua parte il supporre che il Francia avesse copiato il ritratto che nel 1494 Giovanni Santi aveva fatto per la Contessa di Acerra. Come mai gli è sfuggita la lettera già edita più volte d'Isabella con cui il 13 gennaio 1494 mandava alla Con-

tessa il dipinto del Santi, dicendo: « secundo m'è referto, se me puoteria più assomigliare »? Dunque Isabella non solo non lo ritenne seco, ma non lo vide neppure, come è bene ripetere: il Francia ebbe tutt'altro modello davanti agli occhi che la tela del Santi, e il suo dipinto in ogni modo è fuori questione per la copia mandata all'Arciduca Ferdinando di Tirolo, poichè gli eredi Zaninelli non lo prestarono che a Tiziano.

Il Kenner credette di dover porre in campo simile ipotesi perchè Isabella in quella riproduzione gli appare giovanissima — dai 20 ai 25 anni, e l'età coinciderebbe precisamente con l'epoca in cui il Santi fu chiamato a Mantova per ritrarla. A me, che ho contemplato più volte, e a lungo, nel Museo di Vienna quel quadretto, Isabella non appare poi così giovane come la ritiene il Kenner; comunque, dai documenti dell' Archivio Gonzaga risulta che anche dopo i quarant'anni Isabella conservava giovanile freschezza. Nel 1517 ad es. ella fece il suo pellegrinaggio a Marsiglia, quando aveva 43 anni suonati: ebbene nelle lettere che l' Equicola, suo compagno e istoriografo del viaggio, scriveva a Federico Gonzaga si ripete a sazietà che tutti ammiravano la Marchesa non solo per il lusso delle sue foggie ma anche per la sua vivacità giovanile. « Me hanno detto che non ponno credere a pena che Madama sii matre di la S. V., che ella pare sorella sua » scrive testualmente una volta l'Equicola; e Bernardino Prosperi, che la vide al ritorno dal viaggio, riferiva (23 luglio) a Lucrezia Borgia che la Marchesa stava benissimo e a lui pareva « haver (essa) manchato de carne (dimagrato) et essere in quella bellezza che la era già XII anni. » Fatta pur larga parte all'esagerazione adulatoria, non resta men vero che bisogna andare a rilento nell'assegnare l'età dei ritratti.

Dalla tela di Tiziano parrebbe che Isabella fosse una giovane ventenne o poco più: eppure il Francia non l'aveva dipinta sotto i suggerimenti della Bentivoglio che nel 1511 (a 37 anni); anche pel ritratto della collezione tirolese il criterio dell'età deve quindi essere molto *largo*.

M'ingannerò, ma io ritengo che questo ritrattino mandato all' Arciduca Ferdinando di Tirolo fosse una riproduzione di quello eseguito dal Costa nel 1508; mi par di ravvisarvi tutta la sua maniera, e sotto questo riguardo un termine non trascurabile di confronto lo si ha pure nella pseudo-rappresentazione della corte di Isabella del Louvre.

Mentre noi sappiamo sicuramente che gli altri ritratti della Marchesa erano stati da lei facilmente dati in dono, risulta invece che il quadro del Costa aveva avuto in castello onorifica collocazione con un distico od un'epigrafe: e a Mantova rimaneva probabilmente quando si formava per l' Arciduca del Tirolo la collezione de' ritratti gonzagheschi. Ciò spiegherebbe perchè lo si prescegliesse come l' effigie che una tradizione costante additava per il più fedele e il prediletto della Marchesa, tanto più che a Mantova viveva sempre, sino al 1583, Lorenzo

RITRATTINO D'ISABELLA DELLA COLLEZIONE TIROLESE.
(Museo di Vienna).

Costa *juniore* che non avrà mancato di tener alta la fama di questo dipinto dell'avo.

Resta però da vedere con quanta diligenza venisse eseguita la copia. Gli artisti a cui era affidata questa serie di ritratti gonzagheschi non si può dire che brillassero *sempre* per grande accuratezza: e ad es. il ritratto di Giulia Gonzaga è così mal fatto che nessuno vedendolo potrebbe spiegarsi come quella gentildonna destasse tanti entusiasmi al suo tempo, e invogliasse persino il Barbarossa a organizzare una spedizione per rapirla. Sarà stata meglio trattata Isabella? Non si può garantirlo, ed è ciò che mi rattiene dall'assegnare a questo quadretto di Vienna quel valore iconografico di primo ordine, che aveva certamente l'originale da cui fu tratto.

XI.

A chi, pieno il capo delle frasi ditirambiche dell'Ariosto, del Trissino, sulla beltà d'Isabella, esamini il ritrattino di Vienna parrà che esso mal risponda a così iperboliche lodi, le quali soltanto si comprendono pel ritratto tizianesco della giovane Marchesa.

Per mio conto sotto questo rispetto non esiterei ad accettar per autentico il ritrattino della collezione tirolese, perchè esso non contrasta punto con l' idea fondamentale, ch' io mi son fatto, sull' iconografia della nostra eroina. Io credo cioè che non

fosse bella a rigor di termine e che i ritratti più somiglianti siano quelli in cui l'artista l'ha meno adulata.

Quel pedante insoffribile di G. G. Trissino aveva avuto un'idea eccellente nel dettare il *ritratto* di Isabella d'Este; ma guastò tutto con la sua uggiosa rettorica. Rilegga chi vuole quel libercolo e mi dica se da tutto quel viluppo di parole potrà ricomporsi nella fantasia l'immagine vera d'Isabella. Un pittore che volesse tradurre in linee e colori la descrizione del Trissino metterebbe assieme un mostro oraziano ma non certo la donna ideale di Zeusi, come l'autore credeva d'aver fatto.

Più sobrio fu l'Equicola nel suo rarissimo libercolo *De Mulieribus*, che contiene una interessante prosopografia d'Isabella:

Corpus quadratum neque gracile neque obesum; subflavus capillus; niger oculus clarus et nitidus; tranquillas illas atque micantes oculorum faces coronans superciliorum acus; nasus venustissime deductus; plenior et ruboris plena lactea facies; lactea dentium compago; teres ex lato pectore surgens collum; arctior cum cingula sit, minimusque zonae orbis; manus oblonga et succi plena; totiusque corporis habitudo profecto longe lateque supra mortalem ostentant.

Anche il ritratto dell'Equicola è però vago e generico, nè ad ogni modo si può aggiustar fede a un cortigiano interessato a idealizzare la sua protettrice. Un esempio caratteristico del criterio tutto speciale con cui i cortigiani del tempo assegnavano il vanto della bellezza ai loro Principi lo abbiamo nella lettera, che la Marchesa di Cotrone scriveva a Francesco Gonzaga, da Ferrara 1 febbraio 1502, durante le feste nuziali di Lucrezia Borgia.

« La sposa non è troppo bella, ma una dolce cera et quantunche havesse cum lei molte donne et la Ill.ma M.na Duchessa de Urbino quale è bellissima *et veramente monstra esser sorella de V. Ex.*, che la mia Ill.ma S.ra et da li nostri et da quelli sonno venuti cum questa Duchessa da Ferrara porta il vanto de la più bella et questo è senza fallo perhò che appresso sua S.ria erano le altre uno niente....

« La Ill.ma patrona mia havea una vesta di velluto verde carica de passatori, quali tiene de lo amor di V. Ex. cum uno robone di veluto negro foderato di lupi *(come nel ritratto tizianesco)*; in testa havea uno scoffiotto d'oro et al fronte uno circhiello d'oro et al collo uno circhio d'oro cum diamanti dentro. »

La Marchesa di Cotrone chiama Elisabetta d'Urbino « bellissima » e *degna* sorella di Francesco Gonzaga. Veramente la medaglia e i ritratti conosciuti (quello della Galleria degli Uffizi sopratutto) d'Elisabetta non lasciano questa impressione, per quanto la renda attraente l'aria di soave mestizia e di squisita bontà che irradia il suo volto. Ma anche lasciando Elisabetta fuori causa, nessuno vorrà ritener bello Francesco Gonzaga co' suoi occhi di bue, con le sue labbra arrovesciate da Etiope. L'espressione marziale del volto, l'aitante e robusta persona potevano rendere imponente la sua figura (come in un bel ritratto, ch'io credo del Bonsignori, posseduto dall'antiquario G. Bressanelli di Mantova) ma non dargli fama di bellezza. Ed è perciò che il Mantegna nel quadro della Madonna della Vittoria si guardò bene dal ritrarlo di piena faccia. Ora quando la Marchesa di Cotrone è colta in così flagrante menzogna, vorremo supporre che fossero totalmente rispondenti al vero le lodi ch'ella faceva ad Isabella? Sicuro: la Marchesa di Mantova, ventottenne nel 1502, doveva ecclissare a Ferrara ogni altra dama per la sua intellettualità e distinzione, per la vivacità dello spirito, l'affabilità de' modi, per l'eleganza e l'originalità delle acconciature; ma in questo affascinante complesso di doti, la vera e propria bellezza fisica aveva, io penso, la minor parte.

Badiamo bene: le ripetute proteste con cui Isabella si schermiva modestamente dalle lodi esagerate alla sua bellezza (al Trissino rammenta il proverbio: so che tu non dici il vero, pur mi piace) hanno tutta l'espressione della sincerità. La ripugnanza a farsi ritrarre non si comprenderebbe in lei, innamorata dell'arte, qualora davvero la sua fosse stata una radiosa bellezza che ad ogni pittore doveva riescir facile il riprodurre. Nel 1514-15 Isabella si trattiene a Roma parecchi mesi e non cura di farsi ritrarre da Raffaello, a cui pure aveva commesso l'effigie di suo figlio Federico, e preferisce col mezzo del Castiglione di ottenere una piccola Madonna del Sanzio. Leonardo la ritrae « di carbone » ed ella non insiste perchè la faccia « di colore » e chiede un Cristo giovinetto, adducendo a pretesto che il Vinci non aveva « commodità » di trasferirsi a Mantova per ispirarsi al vivo modello. Ma questa difficoltà non le impedì di far eseguire il suo ritratto dal Francia: nel caso di Leonardo era dunque un pretesto qualsiasi, poichè il pittore poteva ad ogni modo tradurre in tela il bozzetto fatto a Mantova pochi anni prima. Il vero è che Isabella non ci teneva ai suoi ritratti, sentiva anzi fastidio — come lei dice — di « andare in volta depinta » non certo perchè si sapesse troppo bella. Alla sua schiettezza ripugnava l'adulazione de' pittori, e d'altra parte era donna e non voleva comparire meno attraente di quel che la facevano la mobilità capricciosa ed espressiva del volto, le grazie dello spirito, la perenne gioventù, lo splendore del lusso. E' questa complicata psicologia femminile che non bisogna perder d'occhio nel giudicare la condotta della Marchesa: la vera fisonomia della quale, meglio che da ritratti di seconda mano o idealizzati, meglio che da pomposi elogi di retori compiacenti, si deve ricostruire da quelle rivelazioni caratteristiche, di cui sono spesso così ricchi i documenti dell'Archivio Gonzaga.

Carlo VIII nell'ottobre 1495 parla con un cantore del Marchese di Mantova e vuole avere minuti ragguagli d'Isabella. Jacopo d'Atri ci riferisce per intero l'interessante colloquio in una sua lettera del 6 ottobre:

« Essendo Don Bernardino da Urbino capellano andato cum li altri cantori per darli piacere, sua Maestà io domandò, como persona che se persuadeva per l'ordine et habito che porta non gli dovesse dire bugia, et lo incomenzò a interrogare de l'esser de V. Ex., de la età, grandeza et dispositione vostra, poi delli lineamenti del volto et la *bona gratia* (ultra la belleza) che più importa, poi como eravate ad compara-

tione de M.na Duchessa de Milano vostra sorella, dove essendoli risposto per esso Don Bernardino accomodatamente et per la verità che la superavate ne fece una festa mirabile, et allegrosse che non foste più grande, essendo anche sua M.ta di quella sorte. Volse intender insino alle fogie et vestimenti et poi minutamente delle virtù » e al sentir le lodi che venivano fatte d'Isabella « la M.ta sua restava stupefacto et inamorato... per forma che 'l povero Re » era *cotto*. Chi sa, soggiungeva il D'Atri, che il Re un bel giorno « ve compari a San Piero e non ve basasse mille volte, avisando V. Ex. che el Re de Franza non è così deforme come nostri il fanno. »

Dunque Isabella era anzichenò piccola e Carlo VIII si rallegrava che non lo avanzasse di statura. E' un confronto tutt' altro che lusinghiero, pur ammettendo che gli italiani esageravano nel descrivere, anche di fantasia, come fece Francesco Mantegna, la deformità del Re invasore.

Bassa di statura, Isabella era grassoccia e paffuta già nella medaglia mantovana del 1490. Nel mandare nel 1499 il suo ritratto a Isabella d' Aragona ella scriveva — lo si è visto — a Lodovico il Moro che il pittore Maineri l'aveva ingrassata e perciò il dipinto non le somigliava, ma viceversa il Moro lo trovava « assai simile a lei ». Che Isabella ingrassasse sempre più con l'andar del tempo lo apprendiamo da parecchie testimonianze curiose. L'Unico Aretino le aveva appioppato il soprannome

IL VERO RITRATTO LEONARDESCO D'ISABELLA.
(Galleria degli Uffizi, Firenze).

di *ficatella giottina*, perchè appunto grassa come un tordo; Isabella stessa si dichiara tale in una sua vezzosa letterina al marito. Nel 1509 il territorio mantovano era travagliato dai francesi, alleati più molesti che se fossero stati de' nemici; e il Marchese Francesco, che doveva poco di poi esser fatto prigioniero dai Veneziani, aveva molti grattacapi per trarsi d'impaccio. Pare che un giorno inviando alla moglie un dono di selvaggina (pernici) scherzasse sulla pinguedine della moglie, che cresceva sempre malgrado le difficoltà politiche di quegli anni fortunosi e Isabella risponde briosamente (in una lettera tutt'autografa del 22 giugno): « spero che questo caldo me aiuterà a smagrare da bon senno, ma se io havesse havuto de le fantasie et affanni che ha havuto V. S. da questi poltroni de francesi forsi che non serìa così grassa; ma ad ogni modo non se po' negare che non siano la più ingrata gente del mondo. Dio gie mandi secondo che desidero. »

La pinguedine ebbe una remora nel 1517, quando Bernardino de' Prosperi trovava la Marchesa « manchata de carne »: ma presto riprese il sopravvento e nella sua vecchiaia Isabella arrivò sino a quella *lourdeur*, che fa un po' nausea nel ritratto tizianesco copiato dal Rubens; e tutto perciò mi rafferma nella mia idea che non bisogni foggiarsi in Isabella d'Este una bellezza classica, rispondente alle qualità superiori della sua intelligenza e del suo animo.

XII.

Ed ora è tempo finalmente di esaminare i disegni leonardeschi in cui si è creduto di ravvisare de' ritratti di Isabella Estense.

L'Yriarte nell'enunciare la prima volta, e pel solo cartone del Louvre, questa identificazione, si tenne in commendevole riserbo:

Je demande simplement — egli scriveva — aux amateurs s'il y a témérité à voir dans le grand portrait, anonyme, de profil, exécuté au fusain, qui figure sous le n. 390 au catalogue des dessins du Musée du Louvre, sous le nom de Vinci, — dessin pointillé pour en faciliter la reproduction, — le « ritratto al carbone » dessiné vers 1500 par Léonard, auquel M. A. Gruyer, à l'aspect seul de l'oeuvre et de son caractère, se trouve avoir assigné sa véritable date dans ses articles sur Léonard?

Pour qu'il y ait au moins présomption, cherchons des points de comparaison pour établir d'abord la ressemblance du dessin avec le modèle.

E sceglieva come termine di confronto la medaglia di Giancristoforo, avvertendo però:

Ce n'est cependant point à un document de cette nature, que nous demanderons la confirmation d'une hypothèse; nous nous contenterons de ne pas la voir démentie par le monument; et on nous accordera peut-être qu'il en est ainsi.

Ciò che lo rendeva men timido, lo si è riferito più sopra, era il confronto col quadro del Costa *la Cour d'Isabelle d'Este!*...

Ritornando sett' anni dopo sull' argomento, ogni esitanza dell'Yriarte era sparita: il cartone del Louvre era indubbiamente l'originale cercato; l'identificazione era ormai acquisita alla storia dell'arte. E' un fenomeno di auto-suggestione curiosa, a cui ci ha fatto assistere l'Yriarte, perchè in realtà nulla era sorvenuto ad avvalorare l'ipotesi così timidamente affacciata la prima volta. Se si toglie invero la adesione incondizionata del Müntz (che ha riprodotto quel disegno nell'*Age d'or* e nel suo *Léonard*, sino a rendere scialbo pel lungo uso quel povero *cliché*) io non conosco poi che ci sia stato un tale plebiscito da incuorare l'Yriarte a gridar vinta una causa, che è ancora *sub judice*. Il Kenner, che pure ha accettato molte notizie erronee dell' Yriarte, accenna al ritratto leonardesco con riserva, chiamandolo « viel umstrittene Handzeichnung » (assai contestato), e non ne ha tenuto conto per la sua illustrazione del ritrattino della collezione tirolese, benchè certe conformità dell'acconciatura dovessero tentarlo ad un ravvicinamento. Il Rosenberg nel suo *Leonardo da Vinci* (nelle monografie artistiche della collezione Knackfuss) aderisce alle congetture dell'Yriarte, non senza premettervi la forma dubitativa « es scheint dass ein glücklicher Zufall uns beide Bildnisse erhalten hat » (*sembra* che un caso felice ci ha conservati entrambi gli schizzi). Tra gli italiani, L. Beltrami, l' Uzielli e il Venturi mi scrivono o di non aver esaminato la questione o di avere « grandissimi dubbi » sull' ipotesi dell'Yriarte; ed io m'auguro che essi ed altri valenti storici dell'arte abbiano nettamente a pronunciarsi.

Per mio conto, avendo dimostrato risibilmente sbagliato l'argomento *princeps* dell'Yriarte — il confronto col quadro del Costa — soggiungo che le somiglianze tra il disegno e la medaglia di Giancristoforo non son tali da togliere quella peritanza che lo stesso Yriarte manifestava nel 1888. In questo genere di ricerche ha molta parte l'elemento soggettivo, e ciò che agli uni pare evidente lascia increduli gli altri: dal che si spiegano le grandi disparità di giudizio non solo nei raffronti — difficilissimi — tra un ritratto di profilo e un ritratto di faccia, ma anche nei confronti tra due profili. Se ne vuole una prova? Del disegno del Louvre esiste una replica nella galleria degli Uffizi e l'Yriarte la riprodusse avvertendo semplicemente che presentava una « légère variante dans la coiffure ». Il Müntz nel suo *Léonard* (p. 514) ne dà il più acerbo giudizio: « cette copie réproduit, mais en l'alourdissant, le dessin du Louvre. Toute la finesse du modelé a disparu. Une autre copie (n. 209) est exécutée au crayon noir et à l'aquarelle sur papier jaunâtre. Deux autres copies à la sanguine se trouvent au Cabinet des Estampes de Munich. » Questa abbondanza di copie, che io non ho potuto esaminare, mi lascia assai scettico, poichè i documenti archivistici parlano di due soli, al più tre, schizzi del ritratto leonardesco; e avendo la Marchesa rinunziato a vedersi « ritratta di colore », non c'era per l'artista bisogno di far tanti studî preparatorî. Ma prescindendo da ciò, perchè il Müntz giudica così sfavorevolmente il disegno degli Uffizi? Io trovo più rispondente al vero l'osservazione del Rosen-

LODOVICO IL MORO E BEATRICE D'ESTE COI FIGLI — QUADRO DI BERNARDINO DE' CONTI.
(Pinacoteca di Brera, Milano).

berg che facendo anch'egli un raffronto tra i due disegni dice: « fast noch mehr Geist und Leben atmet das zweite Bildniss... Man möchte sie gerade darum auch für die Skizze halten, die Leonardo mit nach Venedig genommen hat. » (Il secondo schizzo è ancora più pieno di vita e di spirito; e si vorrebbe appunto per ciò ritenerlo per lo schizzo che Leonardo portò seco a Venezia).

Più stridente contrasto fra i giudizi di due egregi scrittori come il Müntz e il Rosenberg non potrebbe davvero immaginarsi. Io preferisco l' opinione del critico tedesco, sembrandomi che nel disegno degli Uffizi Leonardo non abbia solo modificato certe particolarità dell'acconciatura, ma anche più ingentilito e idealizzato i lineamenti del viso: il naso è più corto, il mento men grasso. Avrò le traveggole, ma a me pare che questo disegno presenti somiglianze marcate con le fattezze della *Belle Ferronnière*: il volto di entrambe è soffuso dallo stesso soave sorriso. Ci fu un abate francese del seicento citato dall'Uzielli (*Ricerche intorno a Leonardo*, I, 309) che nella *Belle Ferronnière* vide Isabella d'Este; e questa ipotesi cervellotica — perchè noi sappiamo sicuramente che Leonardo non ritrasse mai Isabella a colori — diventerebbe abbastanza seria, quando si volesse persistere nell'identificazione dell'Yriarte.

La quale pare a me tanto meno accettabile perchè il cartone del Louvre dà l'impressione di una figura alta, slanciata, come Isabella non era. Nè è poi probabile che la Marchesa avendo nei primi mesi del 1500 la fortuna di tener seco a Mantova il Vinci si contentasse d'un semplice profilo ed è più plausibile supporre che volesse esser ritratta di faccia — come di faccia sono tutti i ritratti conosciuti di lei; i due tizianeschi, quelli del Francia e dell'altro che gli servì di modello, quello della collezione tirolese. Lorenzo da Pavia, vedendo lo schizzo leonardesco a Venezia, esclamava — lo si è sentito — « è molto naturale (*simile*) a quella. Sta tanto bene fato, non è possibile melio ». E' pienamente giustificata un'esclamazione simile per un profilo, che lascia sempre qualche incertezza sull'identità della persona? Quella frase « non è possibile melio » non implica di necessità che Isabella fosse ritratta di faccia, in modo da averla davanti agli occhi viva e presente, meglio che non avrebbe potuto un profilo?

Io lo credo fermamente; e ipotesi per ipotesi, mi permetto di chiedere se il disegno leonardesco n. 414 della Galleria degli Uffizi non abbia maggiori diritti di esser preso in considerazione come un possibile ritratto d'Isabella. Il prof. Uzielli me ne fornisce gentilmente questa descrizione, ch'egli ha tratto dalle schede del noto catalogo di Nerino Ferri, dei disegni della Galleria, preparato per una nuova edizione:

Leonardo da Vinci (?)

Ritratto in busto, $^1/_3$ minore del vero di giovane donna fiorentina, di faccia, colle braccia incrociate, e con capelli increspati e raccolti entro una rete. Matita rossa, carta bianca. Altezza cent. 39; larghezza cent. 26 e mezzo.

Disparate sono le opinioni dei critici e scrittori d'arte intorno all'autore di questo splendido disegno riprodotto in fac-simile dalla casa Bruckmann Tav. V dove il Dott. Bayersdorfer lo attribuisce al Francabigio. Il Morelli [1] lo crede di Bachiacca, il Berenson con più ragione lo assegna al Pontorno, ed altri lo danno a Giov. Ant. Boltraffio imitatore di Leonardo. In tale discrepanza di pareri abbiamo stimato prudente lasciare al disegno la vecchia attribuzione, tanto più che esso, oltre avere tutte le caratteristiche della scuola fiorentina, è tutt'altro che indegno del grande maestro.

L'Uzielli mi avverte che in testa al disegno vi è un barlume di scrittura molto incerta, da cui in altri tempi si leggeva — a destra: *Beatrice Estense*, a sinistra: *Leonardo da Vinci*. La prima indicazione è importante, perchè, astraendo dal probabile scambio dell'una sorella con l'altra, proverebbe che si credeva effigiata in quel disegno una principessa estense e non una giovane donna fiorentina.

Che si debba vedervi Beatrice parmi da escludere perchè essa era più grassa d'assai. Isabella già nell'agosto del 1492 essendo con la sorella a Pavia scriveva al marito: « la Duchessa mia sorella non me avanza ponto de grandeza ma è ben ingrossata tanto sin qui che la poterà ancora venire como è Madama », cioè come la madre Leonora.

L'espressione motteggevole, birrichina ma bonaria e sorridente del disegno leonardesco contrasta col carattere altero, imperioso della moglie di Lodovico il Moro. L'acconciatura poi del capo non si attaglia affatto a Beatrice che e nel busto di Giancristoforo e nel ritratto di Bernardino de' Conti e in quello della Galleria Pitti, attribuito con poco fondamento al Costa (*Arch. stor. dell'arte*, II, 265), ha i capelli lisci che le scendono in treccia lungo le spalle, nè appare abbia mai adottato quella *capigliara* increspata a turbante, che era invece speciale d'Isabella e figura nei due ritratti tizianeschi, come doveva figurare in quello del Francia e nel suo modello. Isabella si era fatta poco meno che una privativa di questa capigliara, e non credo che nel 1500 quando Leonardo effigiò la Marchesa di Mantova fosse in uso a Firenze una simile acconciatura che era una moda diffusa soltanto nell'Alta Italia. Agli esempi citati nello scritto sul *Lusso d'Isabella* si aggiunga il bel quadro, posseduto dai Marchesi Capilupi di Mantova: quadro che una tradizione non so quanto fondata attribuisce a Giorgione, e che certo rappresenta la moglie di Benedetto Capilupi, il segretario prediletto della nostra Marchesa.

Ma tornando al disegno leonardesco n. 414, anche certi particolari dell'abbigliamento convengono più ad una principessa che non ad una semplice « giovane donna fiorentina ». Quella catena d'oro, ad es., mi ricorda la catena *dalle cento volte* che Isabella d'Este soleva portare: le maniche del vestito sembrano pure esser di quelle maniche di lusso che le grandi dame del Rinascimento amavano tener separate e fatte d' altra stoffa che il resto del corpetto.

Ma sopratutto parmi che nell'espressione briosa

[1] *Della pittura italiana studi storico-critici* (Milano 1897, pagina 107). Pur attribuendo al Bachiacca il n. 414, il Morelli aggiunge però: « non voglio insistere in modo assoluto in questo battesimo ».

del volto ci sia il vero carattere d'Isabella, che anche da vecchia, nel ritratto tizianesco copiato dal Rubens, sorride arguta e maliziosa. Si pensi che il ritratto d' Isabella giovane fu abbellito dal Francia e dal Vecellio e si troverà che le somiglianze fra la tela di Vienna e questo disegno fiorentino sono incontestabili, tanto più quando a complemento e correttivo si tenga presente la medaglietta nuziale del 1490.

Non mi dissimulo che a molti la mia ipotesi parrà troppo ardita: ma spero che sia almeno discussa con benevolenza da que' critici d'oltralpe, che nel quadro del Costa scorgono un Castiglione guerriero, e regalano alla Marchesa di Mantova un agnello da riscaldare nel suo grembo.

* * *

Concludo. La mia lunga rassegna non sarà inutile per la storia dell'arte, poichè strada facendo ho dato, non foss' altro, notizie laterali di grande interesse.

LA MADONNA DIPINTA DA RAFFAELLO PER ISABELLA D'ESTE.
(Collezione Roussel, Nanterre).

Per l'iconografia d' Isabella d'Este i risultati positivi a cui son giunto si riducono a questo: — che il più autentico ritratto è la medaglia del 1490, nella quale Isabella è in seconda linea accanto al marito e perciò le sue fattezze sono rese con per-

fetta schiettezza. Sotto questo rispetto la medaglia nuziale è superiore alle medaglie di Giancristoforo, in cui per lo meno fu idealizzata l'acconciatura del capo.

Per i ritratti dipinti il più attendibile è il tizianesco d' Isabella vecchia, fatta la debita parte alle modificazioni ed esagerazioni presumibili nella copia del Rubens. Il ritratto tizianesco d' Isabella giovane è il risultato di una doppia adulazione — del Francia e del Vecellio — e perciò da accogliere con molte riserve.

Quanto al ritratto leonardesco, l' identificazione proposta dall'Yriarte è insostenibile, perchè si basa precipuamente sopra un equivoco, e tutto concorre a far credere che il vero schizzo non fosse un semplice profilo ma un ritratto di faccia. E' quindi probabile che il disegno n. 414 degli Uffizi rappresenti la vera Isabella nell' interpretazione personale che alla sua figura vivace e briosa fu data dal Vinci.

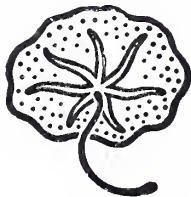
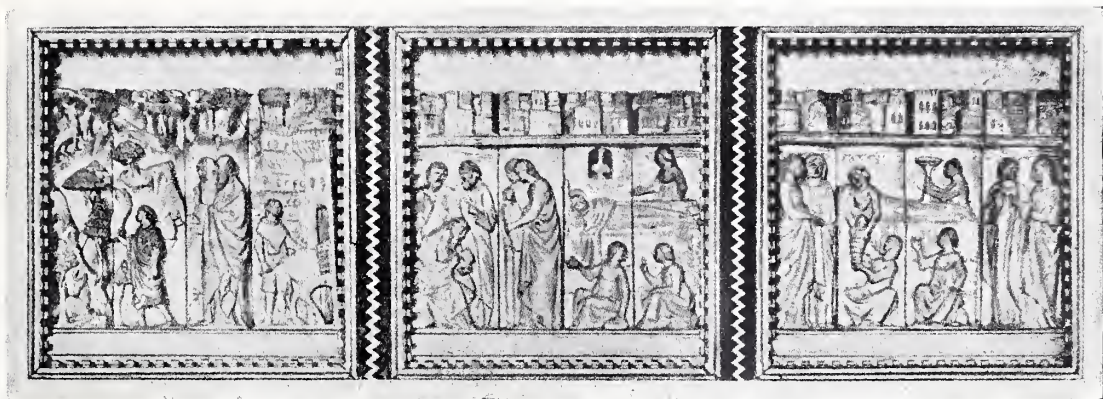
Fra gl'innumerevoli ritratti d'Isabella che restano da « scoprire » il più interessante sarebbe quello dipinto due volte nel 1508-09 dal Costa, che i documenti mostrano preferito dalla Marchesa su ogni altro ; e non è impossibile che il ritrattino della collezione gonzaghesca di Vienna fosse desunto (più o meno fedelmente) dall'originale del Costa.

Tali le mie conclusioni, che desidero vagliate e discusse da chi è in grado di farlo senza preconcetti come io le ho esposte e con maggior competenza *tecnica* della mia.

A te, caro Renier, spetterà poi di trar profitto dalla discussione, per dettare — con la dottrina e coscienziosità che suoli mettere in ogni tua cosa — un solido capitolo di quella futura monografia sulla incomparabile Marchesa di Mantova, alla quale auguro un editore munifico e un pubblico intelligente e benevolo.

ALESSANDRO LUZIO.

BIBLIOGRAFIA.

Tutti i documenti prodotti sono tratti dall'Archivio Gonzaga : i più, inediti; parecchi, già pubblicati nei lavori su Isabella d' Este del Renier e miei, l'elenco de' quali si trova nella prefazione al volume *Mantova e Urbino* (Torino, Roux, 1893). Dopo d'allora uscirono soltanto l'articolo sul *Lusso d' Isabella* nella *N. Antologia* del 1896 e la *Coltura e le relazioni letterarie* in corso di pubblicazione nel *Giorn. storico della lett. italiana.* — Degli articoli dell' Yriarte il primo comparve nella *Gazette des Beaux-Arts* del febbraio 1888 (p. 118 sgg.) col titolo *Les Relations d'Isabelle d' Este avec Léonard da Vinci ;* gli altri uscirono dal 1895 al 1896 nella stessa *Gazette* col titolo complessivo *Isabelle d'Este et les artistes de son temps.* Fra le molte *bévues* dell' Yriarte, la non meno divertente è che, nelle illustrazioni, egli scambiò la *Scalcheria* del Palazzo Ducale, dove sono i leggiadrissimi affreschi del Leonbruno, con la grotta del Palazzo del Te !... — Gli scritti citati del Venturi su Giancristoforo Romano, su Ercole Roberti, sul Costa si trovano nelle prime due annate dell'*Arch. storico dell'arte ;* quello su Cosma Tura nel *Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen* del 1888 ; quello sull'*Arte nel periodo di Ercole I d' Este* negli *Atti della Dep. di storia patria di Romagna* del 1890. L'opera sulla *Galleria Estense* fu edita dal Toschi di Modena nel 1883. — Per molte notizie sui pittori estensi si vegga una memoria del Campori negli *Atti della Dep. di storia patria per le provincie modenesi e parmensi* del 1885: ivi pure erano comparse nel 1870 le sue *Notizie e documenti per la vita di Giovanni Santi e di Raffaello.* — Per le medaglie d'Isabella cfr. ARMAND, *Les Médailleurs*, I, 99-100 ; III, 48-49; per quelle di Francesco Gonzaga e di Ercole I d'Este, HEISS, *Sperandio.* — Per i ritratti tizianeschi, CROWE-CAVALCASELLE, *Tiziano*, I, 361-363; II, 621. Per le copie di Rubens, NOEL-SAINSBURY, *Original* UNPUBLISHED *Papers illustrative of the live of Sir P. P. Rubens* (London, 1859, p. 237). — Le monografie del Braghirolli sul Perugino e su Tiziano furono inserite, la prima nel *Giornale di erudizione artistica* di Perugia del 1874, l'altra negli *Atti dell'Acc. Virgiliana* di Mantova del 1881. — Per le relazioni tra Isabella e Leonardo rimando ai documenti da me pubblicati nell'*Arch. St. dell'Arte*, I, 45, 181. — I documenti sulle relazioni dello Zaninelli con Isabella furono comunicati dal CAPPELLI-FERRARI nella edizione livornese delle Rime del Pistoja (pp. LIII-LVI). —Un frammento, pieno d'errori per giunta, dell'inventari della grotta d'Isabella fu dato dal D'ARCO, *Arte e artefici*, II, 134. Tutti i quadri furono acquistati non si sa come nè quando dal Richelieu, su che si vegga l' opera del BONAFFÉ, *Recherches sur les collections de Richelieu* (Parigi 1883). — L'illustrazione magistrale del Kenner, dei ritratti gonzagheschi di Vienna si trova nel *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* del 1896 (a p. 189 sg. è il paragrafo concernente Isabella). — Col titolo *La Petite Sainte-famille de Raphael. Madonna Piccola d'Isabelle de Gonzague* il sig. Gilbert Roussel ha pubblicato due interessanti opuscoli fuori commercio (Parigi 1892-96) per dimostrare che egli possiede la Madonna dipinta da Raffaello per la Marchesa di Mantova.

FRONTALE DELL' ALTARE DELL'ABBAZIA DI POISSY (LOUVRE).

GLI SCULTORI EMBRIACHI. *

GIULIO de Schlosser, conservatore delle collezioni artistiche della Casa imperiale d'Austria, continua i suoi diligenti studi sull'arte veneta dell' età di mezzo, iniziati fin dal 1893 nell'*Annuario* di Vienna.

Il suo primo libro intorno ad un antico manoscritto veronese della collezione imperiale di Vienna tratta dell'arte cortigiana del Trecento.

Gli affreschi di Giusto Menabuoui in Padova formano l'argomento del secondo studio.

Un terzo libro dell' erudito tedesco parla delle medaglie dei Signori da Carrara, coniate nel 1390, l'anno in cui Francesco Novello riprese Padova dalle mani di Gian Galeazzo Visconti.

In un quarto studio il de Schlosser parla di Tomaso da Modena e della pittura antica in Treviso.

Finalmente nella stessa splendida raccolta del Museo imperiale, egli pubblica uno scritto sulla bottega veneziana degli scultori Embriachi.

Sull'industria artistica in osso, che forma l'argomento del nuovo libro dello Schlosser, scrissero ultimamente il dott. Diego Sant'Ambrogio di Milano ed il prof. Hans Semper di Innsbruck. Ma i loro studî passarono quasi inosservati, così che non poterono impedire alcuni gravi errori che si trovano nell'opera di Emilio Molinier. [1]

Ben fece adunque lo Schlosser dando più ampio svolgimento all' importante soggetto, e prendendo ad esaminare con maggior diligenza quelle forme d'arte industriale, che rappresentano un lato non ispregevole della cultura dell' età di mezzo. Con questo scritto l'autore conduce a fine la serie de' suoi studî che serviranno a una storia particolareggiata di quel curioso periodo, che rappresenta la transizione tra la mezzana età e i tempi moderni.

Lo Schlosser nel suo libro, stampato con grande lusso e con larga copia di fotoincisioni, dà una lista compiuta di cofanetti nuziali e di altri consimili oggetti (esclusi gli oggetti ecclesiastici), e pubblica per la prima volta l' incisione di alcune preziose opere d'arte appartenenti al Museo Imperiale e alla ricca collezione dell'Arciduca Francesco Ferdinando d'Austria-Este a Vienna. Sono inoltre studiate con molta diligenza e in gran parte riprodotte le mirabili arche viscontee della Certosa di Pavia, che esistono ora in casa Cagnola a Milano. Il catalogo annovera circa 130 oggetti nelle varie collezioni di Italia [1], Austria, Germania, Francia, Inghilterra.

Cofani e cofanetti, specchi, pettini, *gravouères* o stili per pettinare la capigliatura, ci passano dinanzi come in un fantastico inventario, che rievoca l'ar-

* JULIUS VON SCHLOSSER, *Die Werkstatt der Embriachi in Venedig.* (Aus dem XX. Bande des *Jahrbuches der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*). Wien, 1899.

[1] MOLINIER, *Histoire genéral des arts appliques à l'industrie,* I. *Les Ivoires.* Paris, 1896.

[1] Le raccolte italiane sono le seguenti:
Bologna (Museo Civico e Museo di S. Petronio) — Brescia (Mus. Civ.) — Castiglione d'Olona (Collegiata) — Catania (Mus Civ.) — Firenze (Mus. Naz.) — Milano (Palazzo Cagnola) — Modena (R. Galleria) — Monza (R. Tesoro) — Perugia (Museo Medievale) — Ravenna (R. Museo) — Roma (Museo del Coll. Romano e Museo Art. Industr.) — Siena (Cattedrale) — Treviso (Villa Felissenti) — Torino (Mus. Civ. e R. Palazzo) — Venezia (Mus. Civ. e Mus. Archeologico). Questo elenco non esaurisce, come l'autore stesso confessa, la materia.

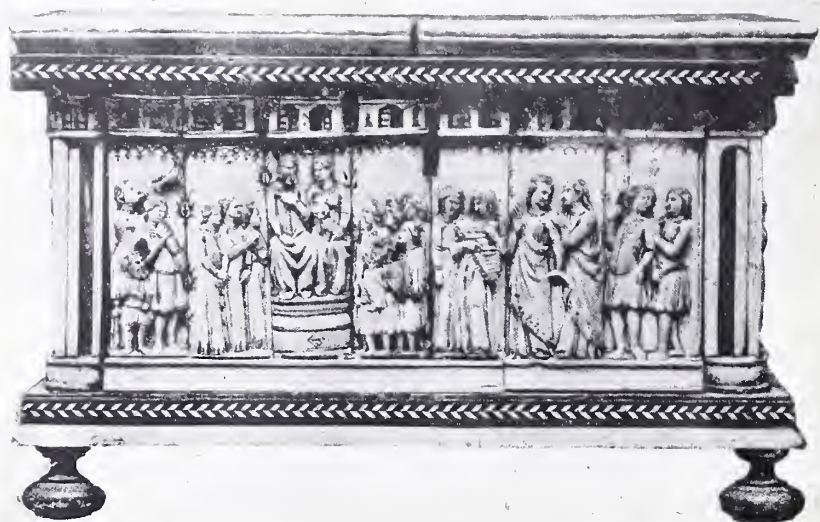
redamento e l'abbigliamento delle belle e nobili donne da tanti secoli sepolte. I cofanetti francesi del secolo XIII sono quasi esclusivamente d'ebano o di dente di tricheco, laddove il materiale usato in Italia è l'*osso*, che dà, per così dire, l'impronta nazionale ai lavori eseguiti in Italia, dove l'ebano, fatta eccezione per i tempi del Basso impero, non fu mai in voga, e fu lasciato anche nei secoli XVII e XVIII agli artisti ponentini.

I cofanetti servivano per la maggior parte a regali nuziali e formavano parte integrale del corredo della sposa, che vi custodiva i gioielli e anche non rade volte le reliquie sante. Per ciò molti di tali cofanetti mostrano sulla fronte gli scudi in bianco

SCULTURE DEGLI EMBRIACHI — DETTAGLIO DELL'ARCA VISCONTEA GIÀ NELLA CERTOSA DI PAVIA, ORA NEL PALAZZO CAGNOLA IN MILANO.

per lo stemma degli sposi. Più tardi furono surrogati da quei cassoni dipinti, di cui parla il Vasari nella *Vita del Pontormo.*

SCULTURE DEGLI EMBRIACHI — DETTAGLIO DELL' ARCA VISCONTEA GIÀ NELLA CERTOSA DI PAVIA, ORA NEL PALAZZO CAGNOLA IN MILANO.

Lo Schlosser divide i cofanetti secondo le forme e il pregio artistico in diverse classi. Primi della prima classe sono le arche viscontee in casa Cagnola. I libri delle spese della Certosa di Pavia parlano agli anni 1400-1409 di *due cassoni eburnei*, di tavola *majestatis*, che è la famosa pala della Certosa, e del prezzo di 1000 fiorini d'oro pagati a *domino Baldassare degli Embriachi.* Fu un errore del Beltrami di scambiare come autore di quelle opere il notaio fiorentino F.º de Masiis (noto sino dal 1380), il quale appare invece soltanto come me-

SCULTURE DEGLI EMBRIACHI — UN LATO DEL COFANETTO NEL MUSEO ARTISTICO INDUSTRIALE DI ROMA.

diatore. Sfortunatamente quell'errore fu copiato anche dal Molinier.

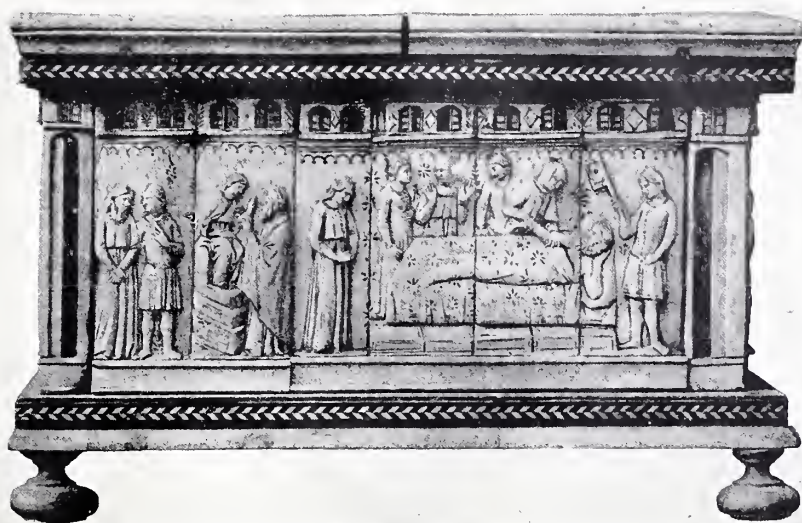
Il Sant'Ambrogio crede a ragione che tali arche servissero all'uso personale di Gian Galeazzo Visconti e di sua moglie Caterina, quando si trovavano, come spesso accadeva, nella foresteria del convento pavese. Non adatte più agli usi e al gusto moderno, furono conservate più tardi nella Biblioteca, dove le vide ancora nel 1765-66 il francese Lalande. Dopo la catastrofe del 1798, si trovarono in mano dell'ex-certosino abate Tordorò, il quale, forse per nasconderne la provenienza, fece sfasciare le arche e rivestì con i frammenti un gabinetto portatiie, descritto da Gaetano Cattaneo, il quale ricercò la spiegazione delle storiette scolpite negli avorî. Finalmente, nel 1865, questi frammenti furono acquistati da un fine amatore d'arte, il Cagnola, e servirono a decorare un piccolo gabinetto.

Questo cospicuo monumento, disgraziatamente non conservato più nella sua forma primitiva, dovea essere simile a quei cofanetti che lo Schlosser colloca nella classe I.

I soggetti iconografici (storia di Paride, della Matabruna, di Piramo e Tisbe, di Giasone, le Virtù, i putti con gli scudi ecc.) che sempre si ripetono così sulle arche viscontee come sui cofanetti di questa classe, mostrano com'essi sieno usciti da una sola bottega. Sono a pianta rettagonale o esagona o più raramente ottagona. L'effetto decorativo è eccellente per l'unione dell'osso bianco, fulgente, con il ricco intarsio alla certosina e per la doratura dei contorni e di alcuni ornamenti. La policromia doveva essere usata con molta parsimonia. Il fare ingenuamente grandioso dell'artefice trecentista si adatta meravigliosamente alla morbidezza del materiale.

La tarsia certosina basterebbe quasi da sola a provare l'origine italiana di questi cofanetti. Nata in Oriente, la patria di ogni arte decorativa, la tarsia fu specialmente coltivata nei conventi della Lombardia e del Veneto ed anche del Tirolo tedesco. Malgrado la povertà delle sue combinazioni molto meccaniche, l'intarsio alla certosina conduce quasi inconsapevolmente ad effetti mirabili di prospettiva.

Alla stessa classe dei cofanetti appartengono oltre ad alcuni oggetti di adornamento femminile, come gli specchi, certi altari portatili a due battenti tricuspidali e fregiati d' intarsi.

In osso del pari v' erano anche altari grandi, di forma monumentale, dei quali esistono tuttora i seguenti sei esempi: 1) il bellissimo altare nella Certosa di Pavia ordinato da Gian Galeazzo Visconti (alto metri 2,60); 2) l'altare ordinato dal duca Giovanni di Berry per la Badia di Poissy, ora al Louvre; 3 e 4) gli altari ordinati dal duca di Borgogna, Filippo il Temerario nel 1393 per la Certosa di Dijon, ora al Museo Cluny di Parigi; 5) l'altare della Badia di

UN LATO DEL COFANETTO NEL MUSEO ARTISTICO INDUSTRIALE DI ROMA.

Cluny, ora di proprietà privata; 6) i frammenti di un altare, che esistevano nell'antica collezione Campana ed ora al South-Kensington di Londra.

Lo Schlosser prende quindi ad esame i cofanetti della II classe, che nelle decorazioni e nell' intarsio hanno quasi la stessa forma di quelli della classe prima.

È curiosa una forma di decorazione con grandi denti, un po' grossolani, di osso bianco e colorito in verde. Le storie rappresentate sono generalmente quelle di Paride. Siamo già alla metà del 400 e gli artefici nella iconografia dei cofanetti ripetono i vecchi motivi, ma senza l'antica e primitiva spontaneità. Solo un motivo iconografico è nuovo, la storia biblica di Susanna, narrata in tutte le sue vicende dagli intagli dell'artefice, quasi come in un piccolo romanzo.

Lo Schlosser, studiando poi l'origine dei cofanetti, fa indagini sugli autori, che appartenevano alla antica famiglia degli Embriachi od Ubbriachi, col nome dei quali esiste ancora una torre a Santa Maria di Castello a Genova. Era un Embriaco quel Guglielmo, ricordato dal Tasso, ingegnere, ammiraglio compagno di Goffredo di Buglione nella crociata, il leggendario *Testa di maglio*, che il Caffaro menziona nel suo racconto della presa di Cesarea.

Baldassare di Simone d'Aliotto, del ramo fiorentino degli Embriachi, nato a Firenze, scultore e benefattore del convento di Santa Maria Novella, ebbe una figlia di nome Elisabetta, maritata il 1393 a Venezia e un figlio naturale Benedetto, legittimato dalla Signoria di Firenze nel 1389, e ricordato in un trattato veneziano del 400, come perito nella tecnica delle maioliche. Baldassare infatti dimorava a Venezia ed era in corrispondenza con Gian Galeazzo Visconti, non solo come artista, ma altresì come agente politico e banchiere.

Oltre a Baldassare e a' suoi figli, altri Embriachi aveano preso dimora a Venezia, come un ser Andrea, artista, che alla metà del 400 abitava a San Basegio (Basilio), i fratelli Ser Giovanni e Ser Antonio, morti fra il 1431 e il 1433, che erano capi di una bottega di scultori d'ebano a San Luca; un Ser Nicolò ricordato a Venezia nel 1412; tre figli di Ser Antonio, Geronimo, Domenico e Lorenzo (quest'ultimo morto nel 1483 a Firenze e sepolto a Santa Maria Novella), che nel 1433 facevano la liquidazione della bottega del padre e dello zio, con l'intervento dell'ambasciatore fiorentino Giuliano Davanzati. [1]

Gli artefici di questa famiglia, fioriti nel 400, successori nell'opera al loro avo Baldassare, sono forse gli autori di quei cofanetti dallo Schlosser collocati nelle due prime classi (I e II), ai quali

[1] PAOLETTI, *L'arch. e la scult. del Rinascimento in Venezia.* P. I, p. 82. Venezia, 1893.

secondo una antica tradizione fu sempre attribuita una origine veneziana.

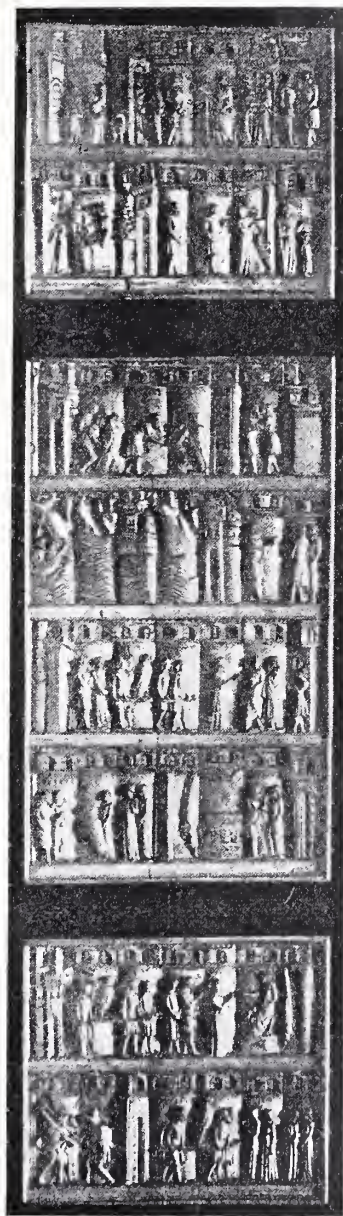
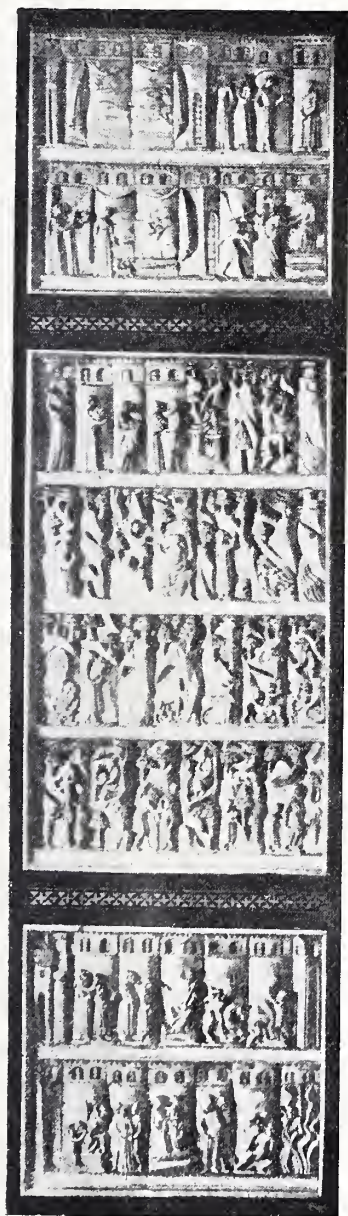
In tal modo può spiegarsi l'unione dei due stili che danno l'impronta a queste leggiadre opere d'arte: da un lato lo stile fiorentino trecentista dell'antica patria, nella quale gli Embriachi continuarono sempre ad avere pratiche ed attinenze, dall'altro l'azione del gusto dell'alta Italia, dove si sentiva l'influsso cavalleresco e della coltura francese.

È importante che le opere principali sieno state ordinate agli Embriachi dal Visconti e da signori francesi, come i duchi di Borgogna e di Berry. Negli inventarî francesi dei secoli XIV e XV si trovano non di rado cofanetti d'osso, provenienti senza dubbio dalla bottega veneziana degli Embriachi. Anzi quei lavori in cui il nitore della materia faceva meglio risaltare la bellezza dell'intaglio, iniziavano una trionfale concorrenza all'industria francese dell'ebano, che, con gli altarini, gli specchi, i giuochi, avea ottenuto molto favore anche in Italia e in Germania, ma che alla fine del 300 era già in decadenza. L'industria dell'osso rispondeva alle stesse esigenze, ma, ravvivate da una diversa inspirazione, doveva alla energica iniziativa di un abile ed accorto artefice la sua origine e la sua prosperità. Abile ed accorto ci appare infatti Baldassare degli Embriachi, artista, politico e commerciante. Genovese per l'origine della famiglia, fiorentino per nascita, veneziano per la sede della sua bottega, in lui pare si unisse lo spirito delle tre grandi città commerciali d'Italia.

Venezia era allora non pure la città del commercio mondiale, ma la sede fiorente delle industrie.

COFANETTO DI PROPRIETÀ DI S. A. L'ARCIDUCA FRANCESCO FERDINANDO D'AUSTRIA-ESTE A VIENNA.

D'industrie ricche e gentili non mancavano memorie fin da quando i veneti aveano cercato un rifugio dalle invasioni barbariche tra le lagune dell'Adriatico.

Nell'isola di Grado, ancora nel VI secolo, sorgevano tre edifici, due chiese e un battistero, di cui restano mirabili avanzi. La basilica di Sant'Eufemia era decorata di mosaici e marmi preziosi. Nel sec. IX, il testamento di Fortunato patriarca di Grado parla di panni damascati, intessuti d'oro, di porpora, con le storie dell'Epifania in ricamo; di cortine di lino istoriate, di lampadari a foggia

SCULTURE DEGLI EMBRIACHI — DETTAGLI DELL' ARCA VISCONTEA GIÀ NELLA CERTOSA DI PAVIA, ORA NEL PALAZZO CAGNOLA IN MILANO.

di corona, di candelabri argentei a forma di rastrello, di vasi dorati, d'immagini d'oro e d'argento, di gemme e di perle.

La *Cronaca Altinate* descrive nell'isola di Torcello la bellissima cattedrale e il fonte battesimale di San Giovanni, donde l'acqua, condotta sotto il pavimento, sgorgava nella vasca per teste d'animali di bronzo.

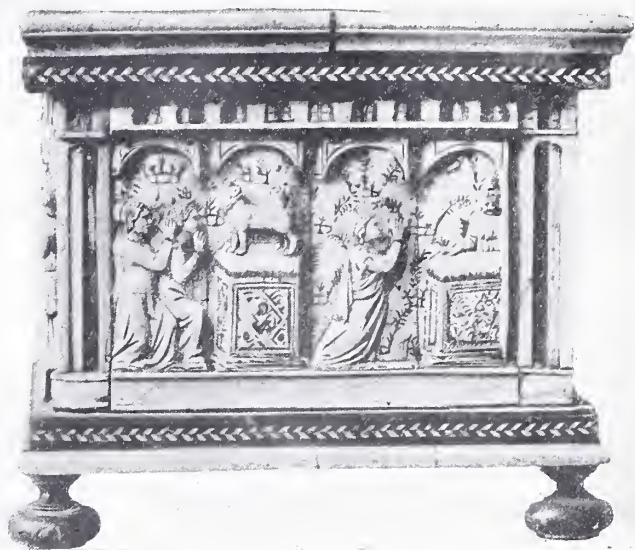
L'isola di Ammoriano (Murano) conserva ancora il suo celebre duomo del secolo IX, e alcuni avanzi di quelle sculture italo-bizantine, trovate anche in altre isole.

Gli oggetti conservati nei musei di Aquileia, Cividale, Udine e Portogruaro, mostrano come fino da remoti tempi esistessero nel veneto estuario le industrie, così importanti per Venezia, del vetro e del mosaico.

L'estuario è inoltre un centro antichissimo dell'industria dell'avorio, che si lavorava con una tecnica conosciuta nei tempi antichi e continuata sotto l'impero bizantino. In Ravenna, che fa parte della terra lagunare, in Altino, di industrie e di commerci attivissimi, fiorì una scuola di scultori in avorio, di cui abbiamo un esempio nella cattedra di Massimiano, del 650, custodita nella sacristia del duomo di Ravenna.

Il prof. Roberto Schneider di Vienna ha illustrato in un suo studio un gruppo intero di cofanetti in avorio esistenti tuttora in vari musei europei e che appartengono circa al decimo secolo. Il Molinier ricorda la curiosa fiala di vetro con un'imitazione d'iscrizione arabica e con ornamenti presi dall'antico, conservata nel Tesoro di San Marco, la quale nello spirito della decorazione è quasi identica ai cofanetti suddetti.

La *Cronaca* del Diacono Giovanni narra che Pietro Orseolo II, doge nel 991, fè regalo all'imperatore Ottone III di una tazza di fine lavoro e di due troni rivestiti di lamine d'avorio. Nè dovevano essere rozzi lavori, se si mandavano in Germania, dove la scultura elefantina costituiva buona parte del mobilio di lusso religioso e profano: coperte di libri, piccoli altari portatili, dittici, corni da caccia, coppe ecc. In fine, nel 1893, nella tomba del vescovo di Torcello Buono Balbi († 1215) fu scoperto un lituo d'avorio.

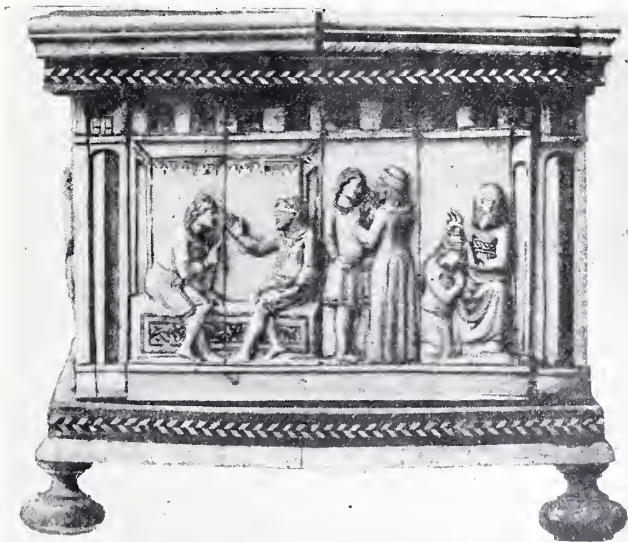
Ai *cofanetti nuziali*, si collega nella città delle lagune, il ricordo di una leggenda e di una festa. Narra la tradizione che il dì secondo di febbraio, com'era costume, le fidanzate s'erano adunate nella chiesa d'Olivolo, perchè dal vescovo fossero benedette le loro nozze. Biancovestite, coi capelli disciolti, ornate di molti gioielli, tenevano in mano una cassetta (*arcella*) contenente la dote. Quand'ecco i pirati slavi irrompono furiosamente nella cattedrale, rapiscono le fanciulle, montano nelle barche

UNO DEI LATI MINORI DEL COFANETTO NEL MUSEO ARTISTICO INDUSTRIALE DI ROMA.

e a forza di remi fuggono nell'Adriatico. Ma i veneziani, passato il primo sbigottimento, armano in fretta alcune barche e, guidati dal doge, raggiungono i corsari, li assalgono, li sconfiggono e ritolgono loro le spose e il bottino. In memoria di questo avvenimento fu instituita la magnifica festa detta delle Marie. Una tradizione afferma che alla vittoria dei veneziani sui pirati slavi, contribuì massimamente la compagnia dei *Casselleri*, ossia fabbricatori di quelle casse, che servivano a contenere il corredo nuziale. Furono i *Casselleri*, che in premio del loro valore, domandarono e ottennero che il doge visitasse la Chiesa di Santa Maria Formosa, presso alla quale aveano le case e le officine.

Questa tradizione dimostra come in Venezia esistesse, fino da' tempi remoti, l'industria delle casse nuziali, industria che prosperò poi nel secolo XV, in cui si trovano molte memorie intorno ai maestri *Casselleri*. Non sembra adunque che Baldassare degli Embriachi si sia trasferito a caso da Firenze a Venezia. Qui trovava garzoni esperti, specie nell'intarsio alla certosina, qui la vicinanza delle Corti cavalleresche dell'Alta Italia, offriva le condizioni più favorevoli alla vendita degli oggetti di lusso.

Secondo le congetture dello Schlosser, Baldassare Embriachi aperse la sua bottega, che presto prosperò, avendo intorno a sè buon numero di maestri e garzoni. E nonostante i molti operai, i lavori conservarono sempre un'impronta individuale, la quale dimostrava l'unità della direzione. Oltre agli scultori, v'erano altri cooperatori, come intarsiatori, legnaiuoli, doratori, così che la bottega di Baldassare Embriachi, bellissimo esempio di un'officina dell'età di mezzo, trova un'analogia nella bottega dei pittori muranesi, dalla quale l'intero altare, con le pitture e la cornice, usciva bell'e compiuto.

Altri oggetti (cofanetti, pettini ecc.) di rozza fattura lo Schlosser colloca nelle classi III e IV. Ne abbiamo un esempio in un cofanetto d'osso che porta la data del 1425, nel Museo germanico di Norimberga. Il Molinier fa uscire tali oggetti da qualche bottega del Tirolo o del Piemonte. Un altro centro dell'industria in osso (cofanetti, pettini, giuochi, speroni) fu indicato dal marchese Campori a Reggio d'Emilia, dal secolo XV al XVIII.

Una corporazione di *Petteneri* esisteva a Venezia fin dal secolo XIII, e la mariegola di tale corporazione che ha la data del 1437, si conserva al Museo Civico. Lo Schlosser inchina a credere che parecchi degli oggetti inscritti nelle classi III e IV, sieno opere dei *Petteneri* veneziani. A questi oggetti si associano le selle di lusso, scolpite in osso e dipinte, appartenenti al secolo XV. Molte portano iscrizioni tedesche; altre, come quelle del museo del Bargello a Firenze, e della R. Galleria di Modena, recano motti italiani e latini. Tali arnesi e-

UNO DEI LATI MINORI DEL COFANETTO NEL MUSEO ARTISTICO INDUSTRIALE DI ROMA

questri si trovano ancora in buon numero in Italia e il materiale usato, l'osso, non si adoperava se non in Italia.

È probabile, opina lo Schlosser, che anche gli oggetti, che non hanno la finitezza dei lavori usciti dall'officina di Baldassare Embriachi, sieno opere di un'altia men rinomata bottega veneziana.

Nè scema la probabilità di questa congettura l'impronta dello stile tedesco di molti fra questi lavori, quando si pensi che Venezia era un luogo adatto al miscuglio degli elementi stranieri con gli italiani.

Già nel 1383 esisteva a San Samuele una scuola di *calegheri* (calzolai) tedeschi. Orefici tedeschi, tanto lodati dal Cellini, operavano insieme coi veneziani, e nelle botteghe di pittori v'erano artefici del settentrione, come Giovanni d'Alemagna presso i Vivarini a Murano.

È adunque probabile che sia fiorita a Venezia una bottega veneziana con garzoni tedeschi educati al gusto dell'arte italiana. Su molti oggetti di quel tempo sono impresse iscrizioni tedesche, varie imprese dei Signori dell'alta Italia, congiunti per maritaggio alle case principesche dell'Allemagna come i Visconti, gli Estensi, i Gonzaga.

Vider craft è un motto dei Gonzaga, che si trova sul Castello di Mantova e sulle belle arche d'avorio, con le figurazioni tratte dai *Trionfi* del Petrarca, custodite nel duomo di Graz. A Venezia stessa il pozzo nel palazzo Soranzo a San Polo porta la impresa *Helf her got* — Aiutaci Iddio.

COFANETTO DI PROPRIETÀ DI S. A. L'ARCIDUCA FRANCESCO FERDINANDO D'AUSTRIA-ESTE.

Numerosi tornitori tedeschi operavano in Italia nei secoli XV e XVI, e Isabella d'Este, nel 1516, cercava con sollecita cura un crocifisso di mano di Michele Tedesco, ch'era stato un abile intagliatore d'avorio, dimorante a Venezia. Tedeschi sono e lo scultore di crocefissi Gio. Enrico *de Alemania*, al quale la Signoria di Venezia concede un salvacondotto per Roma nel 1459, e i maestri Leonardo e Giustino d'Alemagna, i quali lavorano sotto

Borso d'Este a Ferrara cofani intarsiati, tavolette ed altarini portatili. E un critico acuto, il Paoletti, attribuisce la lunga durata delle vecchie forme nella scultura in legno a Venezia, alla potente azione dei maestri nordici, che si trovavano numerosi nelle botteghe veneziane; e si potrebbe aggiungere anche all'azione dell'incisione in rame tedesca.

si faceva sentire efficacissima. E nella parte più settentrionale del Friuli, nella Carnia, esistono tuttora avanzi isolati di una stirpe germanica, entrati in Italia dalla pittoresca porta del solitario Monte Croce (Plöckenpass), Timaù (Tischlwang), Sappada (Bladen). Questi precursori di una colonizzazione tedesca apparivano fra i popoli d'Italia, come in

COFANETTO (N. 53) NEL SOUTH KENSINGTON MUSEUM DI LONDRA.

Per ogni dove si sente nel Veneto l'azione della vicinanza germanica. Anche dopo la fine dell'antico Patriarcato tedesco d'Aquileia, anche dopo che le castella dei feudatarî tedeschi erano messe a rovina, il Friuli si chiamava sempre, con abbreviazione della parola *patriarcato*, la *Patria*. Ancora nel 1600 a Pordenone (*Portenau*) comandavano i capitani dell'Austria, e nella Valle del Canale l'azione dei conti tedeschi di Gorizia e dei vescovi di Bamberg

mezzo al rinascimento italico appariva una manifestazione dell'arte germanica nella scultura in osso dei cofanetti, delle selle e di altri oggetti.

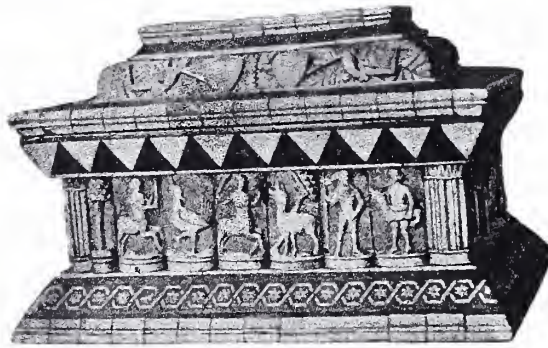
Lo Schlosser studia l'iconografia dei cofanetti, provenienti dalla bottega degli Embriachi, nei quali il lavoro italiano e l'elemento nordico, cavalleresco, francese s'intrecciano, pur serbando la loro particolare impronta.

I soggetti scolpiti sono tolti dall'antichità, come

le istorie di Giasone, di Paride, di Ero e Leandro, di Teseo ecc., o da romanzi amorosi, come la storia della Mattabruna, o dal ciclo scolastico, come le sette virtù, o da rappresentazioni sacre, come la storia della casta Susanna.

Molti di questi soggetti sono tolti o da romanzi francesi, o dai racconti di gesta. La cultura francese era profondamente penetrata nella società dell'alta Italia, che si compiaceva della letteratura epica di Francia. Nobili e plebei ricercavano avidamente la letteratura di Francia, e libri francesi in maggior numero degli italiani si trovano così nelle biblioteche degli Estensi e dei Gonzaga, come nelle modeste case borghesi.

Lo Schlosser finisce poi la sua opera pregevole studiando più da presso la bottega dello scultore Baldassare Embriaco. Nato a Firenze, vissuto a Venezia, Baldassare dovea rispecchiare nelle sue opere l'impronta dei due paesi. Le figurine leggiadre scolpite sui cofanetti da Baldassare risentono infatti dell'arte di Andrea Pisano. E nell'aere veneziano quest'arte prelude ai tempi nuovi. Siamo ancora nell'età di mezzo e già sui cofanetti degli Embriachi si atteggiano in agili movenze, bei corpi giovanili ignudi. Il trionfo dell'antichità si annunzia da lontano; sono le *muse nude* dell'arte nuova, secondo il bizzarro motto del Boccaccio (*Teseide*, XII, 84), che vogliono entrare nella vita italiana, vincendo l'opposizione dell'ascetismo dell'età di mezzo.

POMPEO MOLMENTI.

COFANETTO (N. 110) NEL MUSEO CIVICO DI TORINO

SQUADRA D'EVOLUZIONE IN MANOVRA (1863)

STORIA CONTEMPORANEA: LA MARINA FRANCESE.

Corre comunemente il pregiudizio che la Francia sia paese alieno dal mare: la cagione di questo errore manifesto va ricercata nella eco di talune clamorose sconfitte delle armate francesi, la quale ne ha fatto dimenticare le vittorie luminose. Sta invece come indiscutibile documento storico che — almeno a partire dal 1600 — la cronaca navale narra le vicende della tenzone marittima tra la Francia e l'Inghilterra, giusto come il fondo della storia del popolo ellenico è condensata nella rivalità di Atene e di Sparta.

* * *

Gallia o Francia, la terra tra le Alpi, i Pirenei e il Reno, lambita da due mari, ebbe due popoli navigatori, il celta-elleno prima ed il celta-romano poi sul Mediterraneo e il celta-teutonico sull'Oceano: i cui elementi esistevano *ab antiquo* per la formazione delle due marine che ebbero indole diversa e diverso campo d'azione. Nel medio evo la marina provenzale fu comunale, prima che essere regia, e la brettone e la normanna furono signorili prima che essere regie, sia sotto la corona inglese, sia sotto la francese. Uno tra i più antichi corpi di legge marittima che fu scritto in francese chiamasi *les rooles d'Oléron* e fu adottato anche fuori: data dal 1261; nell'Europa occidentale i *Rooles d'Oléron* costituirono la base della giurisprudenza marittima e vengono dopo il nostro *Consolato del mare*, d'origine catalana.

L'azione della marina provenzale o levantina si esercitò nelle guerre crociate; e le due successive imprese del re San Luigi a Damietta e a Tunisi palesano la vigorìa marittima della Francia mediterranea, quantunque molte tra le navi fossero genovesi e pisane prese in affitto per la circostanza.

Sull'Atlantico la preponderanza inglese fu lunga, sino a che, oltrepassata la metà del secolo XIV, Gianni di Vienna, amiraglio di Francia, preclaro in armi e nell' azienda economica, riuscì a prendere una gloriosa rivincita.

L'amiraglio di Francia era un grande personaggio dal quale dipendeva tutto ciò che avesse attinenza

alla marina oceanica o ponentina. Capo e governatore di tutto il naviglio, dei porti, militarmente ed amministrativamente, era ad un tempo comandante in capo delle forze navali e ministro; al di sopra di lui nessuno, nemmeno il Sovrano, per così dire. Senza sua licenza, niuna nave poteva salpare per il largo, nè corseggiare a danno del nemico. Poteva l'amiraglio far leve di uomini e requisire navi, sorvegliava tutto, e le corti d'amiragliato, da lui dipendenti, trattavano cause marittime tanto in ramo civile che in ramo criminale, emanando bandi e sentenze in nome di lui, non del Re. Alti gli emolumenti; $^2/_3$ di quanto si trovasse in mare; $^1/_3$ di quanto *stracquasse* sulla spiaggia; $^1/_{10}$ delle prede tolte al nemico; una tassa sul varo di ogni nave; e un'altra tassa annuale sulle navi armate; un tanto per cento sulle provviste e gli oggetti d'armamento. Insomma un grande, ricco e potente signore feudale era l'amiraglio di Francia, il cui stemma era impresso sulla bandiera di tutte le navi francesi.

* * *

Non è il caso di narrar le gesta di Gianni di Vienna; ma piuttosto la riforma che le competenze dell'amiraglio di Francia subirono. Nelle guerre civili di Francia l'amiraglio Coligny, schieratosi nel campo ugonotto, mise in forse la integrità nazionale della terra; e se la strage di San Bartolomeo e l'eccidio di Coligny non hanno scusante nel campo morale, trovano nella politica piena giustificazione, e segnano che Caterina Medici non solo aveva letto *Il Principe* del suo conterraneo Machiavelli, ma lo aveva meditato. Richelieu, che di signori troppo alti e di cariche troppo potenti non voleva sapere (e con ragione), comprò dal giovane Enrico di Montmorency la costui carica di amiraglio al prezzo di 1.200.000 lire tornesi e la ridonò così alla Corona. L'atto porta la data del 18 marzo 1627; è quella della creazione della marina oceanica francese. Sette anni dopo il gran Cardinale riscattò la carica di *generale delle galere*, posseduta dal duca di Retz, del casato Gondi, fiorentino: vi era annesso l'amiragliato speciale della Provenza: il duca si accontentò di 560.000 lire tornesi. Alfine il mare di Francia diventava proprietà assoluta dello Stato!

* * *

L'oro di tre nomi scintilla sulla poppa di tre navi di guerra francesi: *Richelieu*, *Colbert* e *Luigi XIV*. Il primo fu quegli che tolse la marina dal regime feudale; il secondo le diede l'organica che oggi serba tuttavia; il terzo — forse per consiglio degli eminenti suoi segretarî di Stato — stabilì la tradizione navale della politica francese cui i suoi discendenti del ramo primogenito e del secondogenito si attennero e che il presente regime repubblicano ha fatta sua.

Colbert ha creato l'*iscrizione marittima*, cioè il campo di reclutamento delle forze navali francesi; a quella legge fondamentale che fu anche in vigore da noi, dietro l'esempio francese, i governi succedutisi hanno portato le riforme volute dai tempi che si sono andati mutando; ma le grandi linee rimangono intatte. È di Colbert il regime forestale che fornì alla Francia il legname delle sue navi sino all'introduzione del ferro e dell'acciaio nell'architettura navale. È di Colbert la prima istituzione delle scuole o *seminarî* di marina. Prima di lui il reame possedeva sei porti militari mediocri: Duncherca, Havre, Brest e Brouage, sull'Oceano; Marsiglia per le galere e a Tolone un abbozzo d'arsenale, sul Mediterraneo. Colbert ampliò Duncherca venduta dal re Carlo II di Inghilterra, Havre costruito da Francesco I, Brest creato da Richelieu; ma spedì Vauban a studiare Cherbourg e ridurre Tolone a massimo arsenale sul Mediterraneo; in luogo di Brouage, malsano e interrato, nacque l'arsenale di Rochefort. Per frenare gli arbitrî dei comandanti e degli amiragli (ridotti puramente ad esercitare funzioni militari), Colbert creò gli *intendenti della marina;* antenati del nostro commissariato. Il bilancio della marina, cosa sin'allora ignota, fu creato. Salì in media a 25 milioni annui.

* * *

La marina di Luigi XIV fu la marina formata da Colbert. A vicenda collegata cogli Olandesi contro gl'Inglesi e con questi contro quelli, poi sola contro Olandesi e Spagnuoli collegati, poi sola ancora contro Olandesi ed Inglesi, ebbe segnalate vittorie, e il sanguinoso rovescio della Hogue che non valse a distruggerne nè lo spirito indomito, nè la fama. La marina di Luigi XIV fu maestra anche alla britannica. Francesi sono i creatori della tattica scientifica, come il maresciallo di Tourville e il padre l'Hoste della Compagnia di Gesù, l'autore famoso dell'opera magistrale: « *L'art des armées navales ou Traité des évolutions navales*, seguito dalla *Théorie de la construction des vaisseaux* », stampato a Lione nel 1697 e che nella mia fanciullezza

era ancora libro da consultare. Renau d'Elicagaray, inventa, auspice Colbert, le *galeotte bombardiere* che domano Algeri la corsara e puniscono Genova, l'amica e banchiera della casa d'Austria. Allato ai gravi e sapienti amiragli come Tourville, Chateaurenaut e D'Estrées, ecco i baldi corsari come Dugnay-Trouin, Giovanni Bart e il cavalier di Forbin le cui gesta in Adriatico fanno rapire il proverbio veneto: « *Dio ci guardi dalla borina e dal cavaliere Forbina.* »

* * *

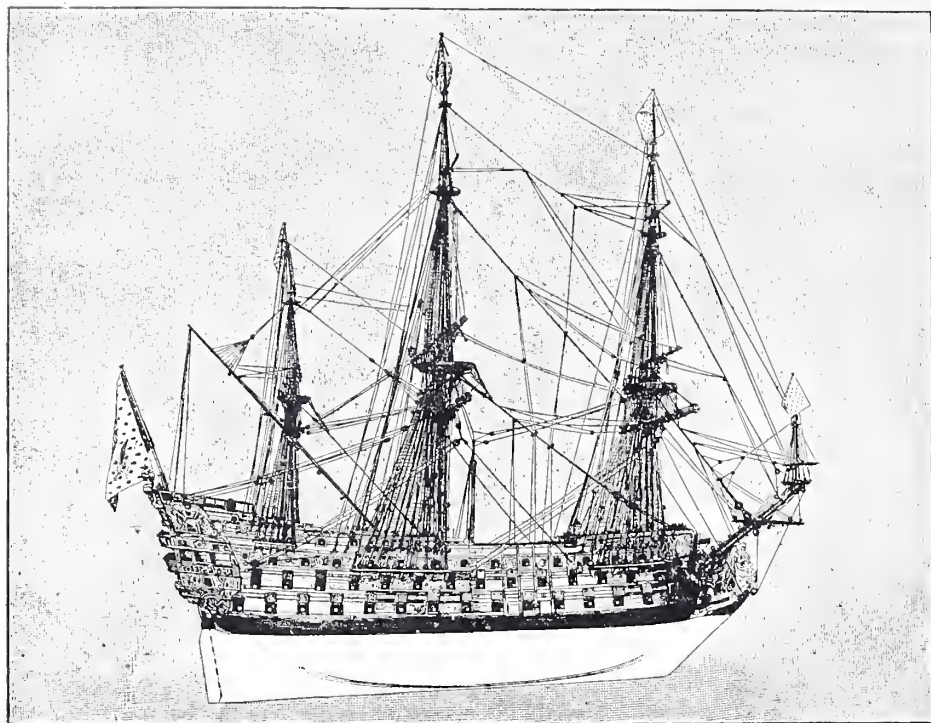
Ai grandi giorni seguono talora le notti cupe: ed ecco la decadenza della marina, regnante Luigi XV. Ma sul finire del suo regno — tutt'altro che inglorioso — ora che la critica storica lo ha illuminato e messo nella sua luce vera — un nobile movimento della nazione (l'anno 1763) le ridonò un naviglio. Le città primarie, la camera di commercio di Marsiglia, gli *Stati* delle varie provincie (corrispondenti ai nostri consigli provinciali), il clero secolare ed il regolare, le compagnie finanziarie e commerciali privilegiate procurarono con offerte spontanee il danaro occorrente alla ricostruzione del naviglio in luogo di quello che, in parte, era stato distrutto o catturato dagl' Inglesi durante la sventurata *guerra dei sette anni.*

Come la marina di Luigi XIV fu costruita e ordinata dai due Colbert, cioè da Gian Battista e dal costui figlio marchese di Seignelay, così la marina di Luigi XVI è debitrice della sua floridezza ai due Choiseul. Tra il 1761 e il 1770 la rigenerarono. Per essi il commissariato e il corpo degli ingegneri navali furono riordinati ed elevati; la scuola dei guardiamarina fu ricostituita: e oltre ai cadetti di stirpe nobile vi ebbero accesso giovinetti di famiglia buona: solamente (ahimè, tutto non può farsi, anche volendo) ai primi chiamati *ufficiali azzurri* dal colore della divisa, furono mantenuti alcuni privilegi che ai secondi, detti *ufficiali rossi* dal colore dei rovesci di panno alle maniche e al bavero, vennero negati. Ma intanto questo era un gran passo, in quanto che la ufficialità della marina aveva una uniforme. Non era ancora riuscito a nessun ministro di piegare lo stato maggiore dell'armata a indossare la *livrea;* e Luigi XIV per ottenere qualche uniformità era giunto a concedere agli ufficiali di marina il *giustacuore a brevetto*, compagno a quello ch'egli stesso ed i suoi più cari favoriti portavano. Nel 1770 l'arsenale di Lorient, fondato dalla Compagnia delle Indie, cadeva in proprietà dello Stato, il quale così possedeva gli arsenali seguenti: Brest, Rochefort, Tolone e Lorient, tutti retti da un amiraglio appoggiato ad un consiglio permanente di marina.

Questa organica è sì buona che dura — con lievi mutazioni — tutt'ora; e non in Francia, ma in Italia e Spagna eziandio. In sostanza, allorquando la Francia si accinse ad aiutare l'insurrezione americana nel 1776, possedeva 70 vascelli di linea ed un numero considerevole di fregate; tutte codeste navi superavano le inglesi nel cammino e nella venustà delle forme: amiragli scientifici le guidavano; unica superiorità certa degl'Inglesi il numero degli equipaggi.

* * *

La tormenta rivoluzionaria seguita al 1789 guastò tutta l'opera di Luigi XIV e di Luigi XVI. La sorda rivalità tra ufficiali azzurri e ufficiali rossi spartì il corpo della marina in due campi. I torti furono di ambo le parti; la conseguenza della discordia fu disastrosa. Gli ufficiali nobili emigrarono in gran parte e gli 80 vascelli pronti nel 1789 e le 70 fregate, orgoglio della nazione, mancarono di ufficiali e di marinari allorquando nel 1794 l'Inghilterra intraprese la guerra che — salvo la corta interruzione dovuta alla pace di Amiens, non sincera — durò sino al 1814. Cominciò l'êra delle grosse sconfitte irrimediabili, ma ciò nulla meno la Francia potè sbarcare Buonaparte in Egitto e Hoche minacciare lo sbarco in Irlanda. Napoleone rifece tutto il naviglio; ma a far equipaggi non riuscì mai. La costa erasi spopolata, la marina commerciale, piantonaio della militare, era scomparsa; le leve per le guerre sul continente portavano in Germania, in Ispagna ed in Russia i figli ventenni dei pescatori e dei marinai d'altura.

Di ciò che Napoleone I fece in pro della marina francese non tutto restò, perchè nei trattati del 1815 fu stipulato che degli 83 vascelli e delle 65 fregate che la Francia possedeva, 31 vascelli e 12 fregate le fossero lasciati; il resto se lo spartirono i vincitori. Ma tra il 1807 e il 1815 la marina aveva avuto nel Décrès, viceamiraglio e dall' Imperatore assai stimato ed esaltato a duca, un ministro di merito riconosciuto. Décrès fece molto lavorare a Cherbourg, che è una creazione napoleonica su disegni di Vauban; ampliò Lorient, stabilì su nuove basi un'unica scuola per la marina a Brest. Lasciò ai Borboni le fondamenta di un bell' edificio, ma nol potè innalzare.

« SOLEIL ROYAL » (MODELLO).

* * *

Al nobile còmpito non v'era bisogno d'invitare Luigi XVIII e Carlo X; seguaci della tradizione domestica dei Borboni che fu identica a Parigi, a Madrid e a Napoli, i re del ramo primogenito consacrarono all'armata cure assidue e una somma grande d'intelligenza naturale e d'esperienza amministrativa appresa nel lungo esilio. Se politicamente talvolta errarono, non certo navalmente. La marina francese dal 1816 al 1830 accettò il beneficio recatole dalla Rivoluzione e non conobbe nè gli ufficiali azzurri, nè i rossi; rimase composta in gran parte di uomini di sangue provinciale nobile e di virgulti dei casati marittimi, resisi benemeriti nelle guerre contro gli Inglesi, i Duperré, i La Jaille, gli Aube, i Dupetit-Thouars, i Willaumez, i Pâris.

Scoppiata la rivoluzione nel 1830 ed esaltato al trono Luigi Filippo d'Orléans, ecco in lui un altro principe che protesse la marina, per quanto la Costituzione glielo consentisse. Suo padre, il notissimo *Philippe-Égalité*, era stato ufficiale di marina ed aveva comandato, quantunque piuttosto ingloriosamente, una divisione alla battaglia incerta disputata da D'Orvilliers a Keppel poco lungi da Ouessant nel 1778. Prima del 1830 il salotto dell'allor duca d'Orléans era frequentato molto da vecchi ufficiali di marina, veterani del gran periodo navale antecedente. Il principe di Joinville, il più giovane tra i figli di Luigi Filippo, udì nella sua prima fanciullezza quei racconti drammatici tutti, taluni addirittura epici, dei Bonët-Willaumez, degli Hamelin e dei Duperré. Poco di poi accadde la conquista d'Algeri, che fu il sommo beneficio recato dalla Francia alla sicurezza del Mediterraneo e ch'essa condusse a termine malgrado l'opposizione e il malumore dell'Inghilterra. Tre anni innanzi la squadra francese si era segnalata allato alla russa volonterosa ed alla inglese svogliata nella giornata da Navarino. Joinville domandò al padre, diventato re dei Francesi, di servire in mare e gli fu accordato. Questo fatto, apparentemente insignificante, ha contribuito assaissimo alla fioritura della marina di Francia nella seconda metà del presente secolo.

* * *

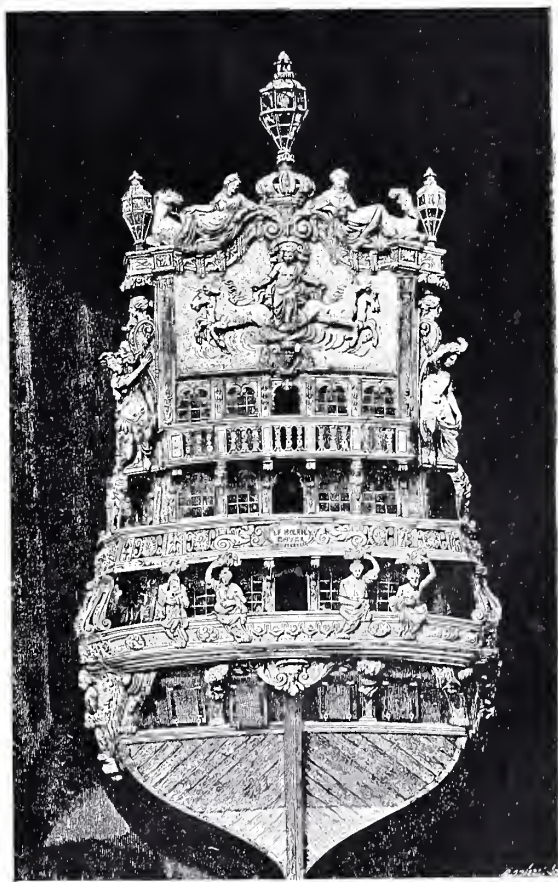
Pochi giovani principi hanno sortito dalla natura tanta genialità quanto il principe di Joinville. A pochi principi il mare ha conferito tanto della sua azione educatrice quanto a Joinville. I suoi « *Vieux Souvenirs* », pubblicati pochi anni or sono, scritti con spigliatezza giovanile e in forma inappuntabile, costituiscono una miniera di fatti e di dati storico-amministrativi.

Joinville fece il marinaro con fervore ed ardore: studiò e acquistò meritata popolarità tra i suoi compagni ed inferiori. Tra loro spogliavasi del carattere di figlio del re e rimaneva l'uomo di mare, innamorato dell'arte sua. Seminò amicizia e ne raccolse messe decuplicata. Giudizioso più che l'età giovane comportasse, gli fu agevole costituirsi patrocinatore della causa navale presso il sovrano e presso Thiers e Guizot suoi principali ministri.

Attorno a questo uomo preclaro si strinsero tutti coloro che sentivano altamente l'amor patrio e che nobili ambizioni sospingevano. Certo non si può attribuire a Joinville, che non coprì cariche amministrative, il merito che indubbiamente ebbero i due Colbert e i due Choiseul; ma, pensando al fervore col quale il Principe patrocinò continuamente la causa del progredimento tecnico dell'architettura e dell'artiglieria delle navi, al fervore col quale si studiò di migliorare il morale e il benessere materiale dei marinari, è lecito attribuirgli molta parte nella conquista francese del primato marittimo, spiegatosi sotto gli occhi stupiti ed invidi dell'Inghilterra nel 1854. Codesto primato, palesatosi durante il secondo regime imperiale, datava dal periodo anteriore al 1848.

* * *

A partire dal 1840 tutte francesi sono le riforme marittime: i cannoni-obici Paixhans, coi quali si possono lanciare granate in luogo di palle piene; l'ingranamento diretto delle catene delle ancore all'argano, con un sistema ideato dal Barbotin; l'elica ritrovata dal Sauvage, dopo che il Dallery, un organista di villaggio, l'aveva pel primo scoperta, sono tutte cose nate nel cervello francese.

Un giorno, verso la fine del regno di Luigi Filippo, che niuno supponeva la Nemesi popolare minacciasse sì dappresso, Dupuy de Lome, il più vasto cervello d'ingegnere navale del secolo, presentò a Joinville tre piani di navi: uno era lo studio di un vascello rapido a due ponti (80 cannoni), l'altro di una fregata rapida in ferro, il terzo di una fregata corazzata. Dupuy, al principe entusiasmato dall'ultimo disegno, disse: « Sarà bene presentare al Ministro il primo; gli altri due contengono elementi troppo nuovi ». Conosceva a menadito lo spirito conservatore che affligge (ma talora rafforza) le marine in genere e la francese in ispecie. Joinville carpì a Guizot, ministro interinale della marina durante una di quelle crisi parziali così frequenti nell'Europa latina, l'ordine di costruzione del vascello rapido, che battezzato a suo tempo *Napoléon* e circondato da molti fratelli diede tra il 1855 e il 1858 il primato navale alla Francia. L'Inghilterra la raggiunse, costruendo ancor essa vascelli di quel genere. Ma ecco che nel 1859 fu a Tolone varata la *Gloire*, prima fregata corazzata; era anch'essa opera del Dupuy; se camminando valeva quanto il *Napoléon*, aveva fianchi che niun proiettile poteva

POPPA DEL « SOLEIL ROYAL », COSTRUITO REGNANDO LUIGI XIV.

perforare: essi sulle piastre fucinate a Rive de Gier facevano appena un solco, spezzandovisi su; era una seconda vittoria del cervello francese, fervido sempre della ricerca del nuovo. Un'altra novità aveva la *Gloire*, l'artiglieria a pareti dell'anima rigate: era dunque superiore a qualunque nave del mondo, sia nella ragione dell'offesa, sia in quella della difesa.

* * *

Il regime dell'Impero fu alla causa dell'armata favorevole. Per dare uno sfogo alle energie marittime la Francia intraprese le guerre contro la Cina ed il primo stabilimento nell'Indo-Cina che doveva poscia condurre, sotto il regime repubblicano, alla conquista del Tonchino e ad una seconda guerra contro l'impero cinese. Pur tuttavia non fu questa espansione territoriale ciò che maggiormente giovò al popolo francese. Essa generò gl'interessi marittimi, e poco dopo il trattato di Parigi che chiuse la lotta tra le potenze occidentali e la Russia, si formarono in Francia parecchie società di costruzione navale: le principali furono le *Forges et chantiers de la Méditerranée* alla Seyne presso Tolone, e quelle di Bordeaux e di Saint Nazaire. Inoltre la corazzatura delle navi richiese officine metallurgiche speciali e fu la causa dello sviluppo straordinario dello stabilimento celeberrimo dei signori Schneider al Creuzot. La Francia acquistò allora la clientela di varie nazioni che non erano tuttavia entrate nel gran lavoro industriale moderno. Così noi commettemmo in Francia tra il 1861 e il 1866 le navi corazzate *Terribile*, *Formidabile*, *San Martino*, *Ancona*, *Maria Pia*, *Castelfidardo*, *Varese* e *Palestro*.

La Spagna, la Repubblica Argentina, il Giappone, l'Olanda, la Russia, la Turchia furono clienti dell'industria navale francese. La quale, per la probità dimostrata, seppe serbarsi lungamente la fiducia dei clienti dell'ora prima. Contemporoneamente all'industria navale ed alla industria metallurgica che ad essa prestava il sussidio consistente nel fornire i materiali elementari, sviluppavasi l'industria estrattiva del carbone.

« COURBET ».

Oggi la Francia possiede un vasto impero coloniale, non certo così florido come il britannico, ma al quale l'avvenire sorride. Non comprendendovi l'Algeria e la Tunisia, le colonie ed i paesi di protettorato francese, in Africa, Asia, America ed O-

ceania coprono 3,560,600 chilometri quadrati popolati da 34,000,000 di abitanti. L'Algeria e la Tunisia coprono una superficie che supera di poco quella della Francia propriamente detta, e sono popolate di circa 4,600,000 persone.

Mai sin qui, nemmeno nei più gloriosi momenti dell'espansione coloniale francese, corrispondente alla culminazione della potenza di Luigi XIV, la Francia ha posseduto tanta terra fuor dei suoi naturali confini. Codesta potenza le è giunta mercè lo sviluppo marittimo.

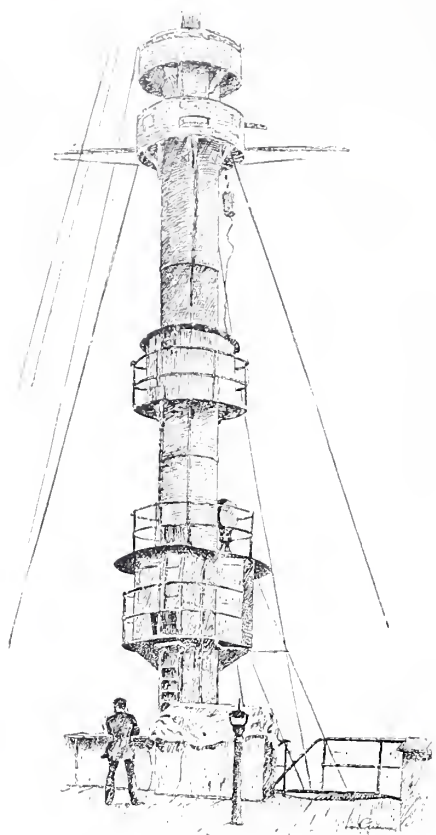
« REDOUTABLE ».

* * *

Numericamente parlando, la marina francese da guerra vien seconda tra le contemporanee, primeggiando su tutte l'altre la inglese. Nella tabella delle rispettive forze delle marine mercantili, la Francia ha il terzo posto, perchè la Germania già la sopravvince. Nel campo delle idee speculative i Francesi hanno tuttora il primato. Le artiglierie migliori sono state disegnate in Francia; francese è la recente invenzione delle caldaie acquitubolari, francese il criterio della corazzatura completa alla linea di galleggiamento delle navi di linea: e più d'una volta gli Inglesi hanno seguito i dettami dei loro emuli, adottando addirittura invenzioni di Francia, oppure lievemente modificandole.

In apparenza esteriore le navi francesi di guerra colpiscono l'occhio per una certa pesantezza che non le rende simpatiche alla vista, mentre le inglesi attirano per snellezza ed eleganza di disegno. Ma un esame attento modifica alquanto la prima impressione, Quei fianchi curvilinei delle navi francesi sono stati disegnati così perchè meno agevolmente i proiettili nemici li offendano secondo la normale. Quelle grosse coffe militari irte di cannoni a tiro celere sono intese per spazzare i ponti del nemico. La scuola francese di costruzione navale mira più alla solidità che alla eleganza; insomma, è una scuola a sè, dalla quale vi è molto da apprendere. Oggi il suo capo è il celebre ingegnere Bertin, che fu chiamato alcuni anni fa al Giappone per dirigerne le costruzioni marittime, cómpito al quale perfettamente rispose.

* * *

Marina di pensiero, la francese ha dato un potentissimo contributo alla letteratura navale. I suoi trattatisti, fra i quali il Bertin, hanno il sommo pre-

ALBERO MILITARE CON LE SUE « COFFE ».

gio di una luminosa chiarezza. Tra gli storici navali di questo secolo il primo posto spetta senza alcun dubbio al viceamiraglio francese Jurien de la Gravière, che per meriti letterari fu esaltato al sommo onore di membro dell' Accademia Francese. *Où le père a passé, l'enfant passera*, suona un classico verso francese; infatti alla stessa Accademia di Francia fu ascritto Giuliano Viaud quand'era tuttavia luogotenente di vascello e che i lettori del mondo intiero apprezzano sotto il nome d'arte di *Pierre Loti*. La marina francese conta anche un gran poeta, Albert Robin, più conosciuto sotto lo pseudonimo di *Yann Nibor*.

Marina di servizio corrente, non teme confronti; la marina inglese può uguagliarla, ma non superarla. A partire dal 1855 ai nostri giorni, essa ha dimostrato una perfetta conoscenza dell'arte della guerra navale. E se nella titanica tenzone della Francia colla Germania le navi non sono entrate in giuoco, i marinari guidati dai loro ufficiali hanno palesato mirabili doti di perduranza, di abnegazione e di prodezza. Mentre gli amiragli Jaurès e Jauréguiberry comandavano lodevolmente due corpi di esercito sulle rive della Loira, i loro fratelli d'arme Saisset e La Roncière le Noury dirigevano la difesa della cinta esteriore di Parigi assediata. Chi tutti più tardi li superò in fama fu Courbet. Nativo di Abbeville, percorse tutti i gradi della gerarchia navale sino al generalato senza speciali azioni che ne rivelassero allo Stato i meriti singolari, quando un lutto della marina francese, la morte del comandante Enrico Rivière, letterato squisito, ucciso dai pirati cinesi il 19 maggio del 1883 ad Hanoi ov'era stretto d'assedio, chiamò Courbet nei mari della Cina. Il contramiraglio Courbet iniziò da Saigon, capoluogo della Cocincina, le sue operazioni contro l'Impero di Annam e contro la Cina che lo aveva istigato a ribellarsi contro il regime di protettorato col quale la Francia lo teneva imbrigliato.

La campagna non era facile; ma Courbet con energia singolare s'impadronì di Huè, capitale dell'Annam, e impose all'Imperatore il trattato del 25 agosto 1883, per il quale era pur strettamente confermato il protettorato della Francia sull'Annam e sul Tonchino. Scoppiate più tardi le ostilità coll'Impero Cinese, del quale i pirati, noti sotto il nome collettivo di *bandiere nere*, erano gli agenti stipendiati, quantunque sconfessati, l'amiraglio Courbet condusse a buon termine una serie di operazioni, le une più ardite delle altre.

Il 23 agosto del 1884, Courbet era dentro il fiume Min, di fronte all'arsenale di Fou-chéou coronato da fortezze, all'ombra protettrice delle quali era ancorata una divisione cinese di 3 cannoniere corazzate, 4 incrociatori grossi e una mezza dozzina di navi minori. Tra Fou-chéou e la foce del Min un canale sinuoso, stretto e dominato da forti e batterie armate di artiglierie moderne e governate da europei, aprivasi sul mare largo. L' *ultimatum* della Francia alla Cina scadeva allo scoccare del mezzodì. Courbet che tutto aveva predisposto assalì il nemico appena la fatale ora suonò: delle 7 navi che aveva seco, 3 mandò a distruggere certi trasporti che erano dentro un *arroyo* tributario del Min. Col suo *Volta* (del quale aveva distaccato due lance armate di torpedini ad asta per colare con esse a picco i due più grossi incrociatori), seguito dalle altre tre navi piccole (erano cannoniere) si porta di fronte all'arsenale — non ha guari costruito da due

francesi per conto della Cina — e lo incendia. Distruggere navi nemiche, smantellare arsenale e batterie chiese due giorni di tempo e tra ansie mortali l'opera di metodica distruzione fu condotta a termine. Altrettanto arduo era uscir dal Min conquistando una ad una le fortezze della riva: e anche questo fu fatto: ma il mare aperto fu raggiunto il 29. La campagna continuò colla conquista di Kelung nell'isola Formosa, col famoso *blocco del riso*, faticosissimo lavoro di sorveglianza, colla occupazione dell'arcipelago delle Pescadores, colla distruzione a San Moon di due fregate cinesi percosse da torpedini ad asta; e la pace chiesta dalla Cina chiuse l'opera di Courbet. La chiuse anche la vita. Lanciato a gran distanza dalla metropoli, con scarsi aiuti e con ministeri malsicuri, Courbet dovè intrecciare il proprio lavoro di comandante di forze navali con quello di diplomatico, avendo a fronte non solo gli astuti Cinesi, ma anche gl'Inglesi di costoro patrocinatori segreti. A pochi uomini fu affidato còmpito irto di tante difficoltà. Austero per sè e per gli altri, fu grande economo del sangue della sua gente e preparatore acutissimo di strage per il nemico; insomma un vero maestro.

***

Le forze navali si compongono in Francia di marinari propriamente detti spartiti nelle varie categorie di *cannonieri*, *fucilieri*, *torpedinieri*, *timonieri*, *furieri*, *fuochisti* e *carbonai*, cui vanno aggiunte le *maestranze* di bordo, e d'*infanteria della marina e delle colonie*, dette comunemente *marsouins*.

I marinari, dei quali ve n'hanno sotto le armi intorno a 45000, sono tratti secondo tre sistemi diversi: 1.° dalla leva tra gl'inscritti marittimi, e la leva dà la parte maggiore del contingente; 2.° dalla riafferma; 3.° dall'arruolamento volontario.

Questo triplice sistema si perfeziona colle scuole speciali stabilite per i cannonieri a bordo alla *Couronne* in rada delle isole di Hyères; per i torpedinieri ed elettricisti a bordo dell'*Algétiras*; per i timonieri sulla fregata veliero *Melpomène*, che ogni anno fa una lunga campagna oceanica: i marinari fucilieri si addestrano presso al battaglione d'istruzione acquartierato a Lorient, ove risiede anche la scuola di ginnastica.

I marinari francesi sono spartiti in tre classi, rispettivamente stipendiate in ragione di 24, 33 e 36 franchi al mese; ma oltre alla paga ed ai viveri corrono anche i *supplementi* a mare che ponno raggiungere sino a 45 centesimi giornalieri.

L'infanteria della marina e delle colonie non imbarcasi mai; sta a guardia degli arsenali metropolitani e delle piazze forti coloniali. Una gendarmeria marittima accudisce alla polizia degli stabilimenti governativi.

***

Tolone con 6400 arsenalotti, Brest con 6700, Cherbourg con 4200, Lorient con 3900, Rochefort con 2700 sono i centri della costruzione di Stato. V'è ad Algeri un piccolo stabilimento governativo, ma si sta costruendo un grande arsenale a Biserta in Tunisia. Per l'Indocina v'è l'arsenale di Saigon; ma dipendono dalla marina militare la fucina d'Indret tra Nantes e Saint Nazaire, dove si costruiscono macchine motrici e caldaie; Ruelle nel dipartimento della Charente, ove si fanno cannoni ed affusti; La Chaussade presso Guérigny è il luogo dove si fucinano ancore e catene.

La industria privata è oggi rappresentata per quanto riguarda la costruzione e l'armamento dalla *Société de la Loire* a Saint Nazaire, dalla *Société de la Gironde* a Bordeaux; dalla casa *Normand et C.* all'Havre; dalla *Société Cail* a Parigi; dalla *Société des forges et chantiers de la Méditerranée* che ha due sedi: una alla Seyne, l'altra all'Havre. Al Creuzot, a Saint Chamond e a Terrenoire si producono acciaio in lamine, ferri angolati e piastre di corazze.

La marina conta molte scuole. Quella da cui si esce *guardiamarina* è stabilita a Brest: il corso dura due anni. A Parigi v'è la *scuola d'applicazione del genio navale;* di là escono gl'ingegneri costruttori: a Parigi v'è anche la *scuola superiore di marina*, frequentata da luogotenenti di vascello e che corrisponde a ciò che, per l'esercito, è la scuola superiore di guerra. V'hanno eziandio scuole per formare i commissarî, i medici e i macchinisti della marina.

In genere l'ufficiale francese è colto, non molto versato nelle lingue (quantunque sempre più dell'inglese), scrive facilmente e con eleganza. La marina è letterata, e possiede valentissimi scrittori. Il viceamiraglio Fournier, il contramiraglio Reveillère, il comandante Z. della *Nouvelle Revue*, i signori Emilio Duboc e Maurizio Loir, ambidue luogotenenti di vascello in ritiro, mantengono alto il decoro letterario della marina creato nella generazione passata dagli amiragli Jurien de la Gravière, De Gneydon, Tonehard, Duperré, Bouët-Willaumez, Pâris, Cloué e Pierre.

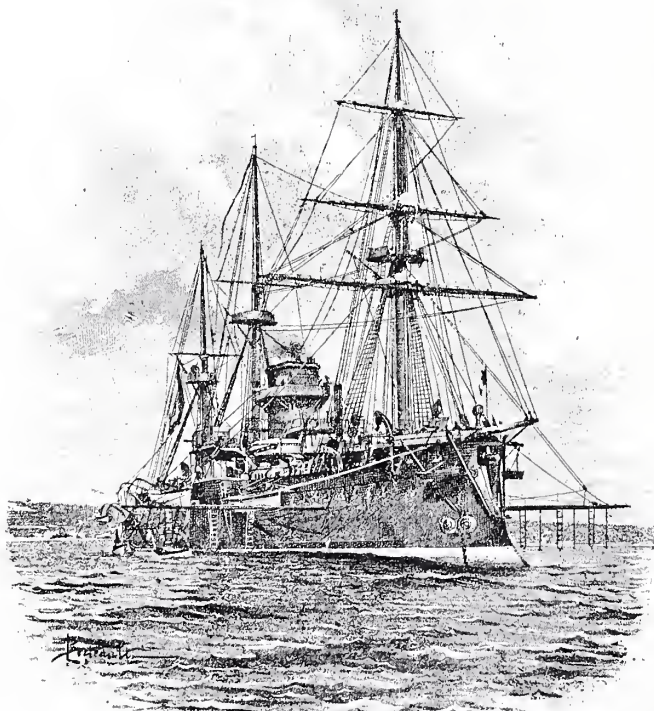
La *Revue maritime et coloniale*, organo semi-ufficioso del Ministero, il *Yacht*, il *Moniteur de la Flotte* e la *Marine Française*, indipendenti, sono gli organi del pensiero navale francese ed hanno eco in paese.

* * *

E il paese com'è? è marinaro?

Lo spirito marinaresco di un popolo è sempre direttamente proporzionale agl' interessi coinvolti nelle industrie del mare. Durante il lugubre periodo tra il 1794 e il 1815 ogni interesse marittimo deperì. Le crociere inglesi stringevano sì dappresso le coste di Francia che nemmeno i pescatori uscivano a mare per timore di esser catturati e mandati a soffrire pene orribili sui famigerati *pontoni* ove si custodivano i prigionieri marinai. La risurrezione economica della Francia le permise d'esercitare a nuovo la gran pesca sul Banco di Terranuova ed in Islanda, non che la pesca delle sardine tra la Rochelle e la foce della Somma; e le relazioni tra le colonie oltremarine e le metropoli rinvigorirono la marina commerciale. Circa alla metà del presente secolo la medicina cominciò a prescrivere agli abitatori dell'interno i bagni di mare, e le comunicazioni ferroviarie agevolarono i contatti tra l'*hinterland* e il lido. La rivoluzione architettonica per cui il ferro e poscia l'acciaio sostituirono la rovere nella costruzione delle navi chiamò i grandi metallurgisti dell'interno sulle rive del mare; e tutte queste cose riunite e volgarizzate dalla pleiade di letterati risvegliarono lo studio degli interessi e per conseguenza suscitarono lo spirito marino. Così accadde che niun partito parlamentare si opponesse a leggi intese a proteggere le industrie del mare, base e fondamento della potenza bellica sul mare.

E il fervido popolo francese, offeso nell'amor proprio per la quistione di Fashoda, unanime ed eccitato dalla stampa unanime, sottoscrisse per la costruzione di due battelli sottomarini, lieto che una novella prova del talento nazionale intervenisse in favore della potenza navale di Francia. Contemporaneamente si fondava la *Ligue maritime française*, vastissima società di apostolato marittimo alla cui azione si deve il disegno di spesa di 712 milioni di franchi per la ricostruzione della marina militare. Così nel 1900 si è ripetuto lo slancio del 1763. Onore alla Ligue!

JACK LA BOLINA.

« LA GLOIRE ».

LE GRANDI VILLE ITALIANE: LA VILLA CATENA E I MONTI SABINI.

E' proposito nostro occuparci, man mano, delle più ragguardevoli ville signorili italiane. Tra queste è Villa Catena, che pochissimi conoscono.

Generalmente, non si lascia Roma, senza aver dato una capata a Tivoli, a Villa d'Este, a Villa Adriana, senza compiere talora un pellegrinaggio per la verde e deserta Valle di Licenza; ma pochissimi sanno cosa sia Villa Catena.

È però che giudichiamo opportuno iniziare la serie riproducendo, ridotto, un articolo di Riccardo Voss, pubblicato dalla rivista *Vom Feltz zum Meer*, nei suoi due fascicoli 2 e 5 dello scorso anno, con l'aggiunta di parecchie fotografie favoriteci dalla squisita gentilezza del proprietario della villa stessa, duca Leopoldo Torlonia.

*
* *

Da Roma, da Villa Falconieri, dove abitavo, fissando l'occhio sull'orizzonte, lo sguardo cade sui monti Sabini e, dalla splendida Lionessa sino a Palestrina, si può scorgere una catena di aride rocce aguzze, la quale s'innalza, in linea perfettamente retta, sulla campagna romana.

Nelle mattinate serene, quelle rocce brillano come le marmoree montagne di Carrara; nei caldi meriggi sono circonfuse di una argentea vaporosità e, la sera, d'una riscintillazione purpurea, digradante sino al violaceo. Allorchè l'aria è limpida e serena, si possono anche distinguere i cipressi di Villa d'Este, i pini di Villa Adriana nella valle d'Orazio, ed un bianco ed ignoto edificio grandioso, che sorge tra Tivoli e Palestrina, sulla china d'un monte coronato di punte aguzze, le cui cime sembrano merli di colossale fortezza.

Invitato gentilmente dal duca Leopoldo Torlonia, mi recai ad abitare nella sua casa di Frascati, quella stessa che viene detta Villa del Conte di Tuscolano, dove, sulla metà del secolo XVI, Annibal Caro intraprese la traduzione dell'*Eneide* di Virgilio.

Fu là, nella biblioteca, che ammirai un notevole quadro del principio del secolo scorso, rappresentante un paese montuoso, con aridi e bruni poggi rotti da spaccature e innalzanti le loro cime tra le nubi, di mezzo a' quali una villa principesca circondata da muraglie di splendidezza reale; una casa, un palazzo che si susseguono intersecati da scale, terrazzi e peristilii, con cascate, torri e vessilli, con giardini e boschetti, stesi sulle chine dei monti, circondati da praterie e foreste e da immensi viali. Un luogo incantevole in un deserto! E sul quadro una figura sovrana, nel solenne e sontuoso ingresso. Carrozze, lettighe reali, seguito ed invitati, servitù e popolo accorso in folla; un brulichìo di figure negli allegri e variopinti costumi di quel tempo coronanti quella magnifica architettura. Nel quadro predominava il color rosso e ne risentiva l'intera pianura che appariva come velata da quel colore imperiale.

Figurava papa Innocenzo XIII, quando, il 26 aprile 1723, ricevette dal fratello, Giuseppe Lotario Conti, duca di Poli, il dono di quel possedimento Sabino. Il quadro coglie il momento nel quale il Papa accompagnato da lunga fila di Cardinali arriva dinanzi alla Villa. Il Duca, montato sul suo cavallo, s'è reso ad incontrarlo e, genuflesso a lui dinanzi, gli porge la chiave di Poli. Il Papa pren-

ROVINE DELL'ANTICO CONVENTO DEI FRATICELLI A SANT'ANGELO.

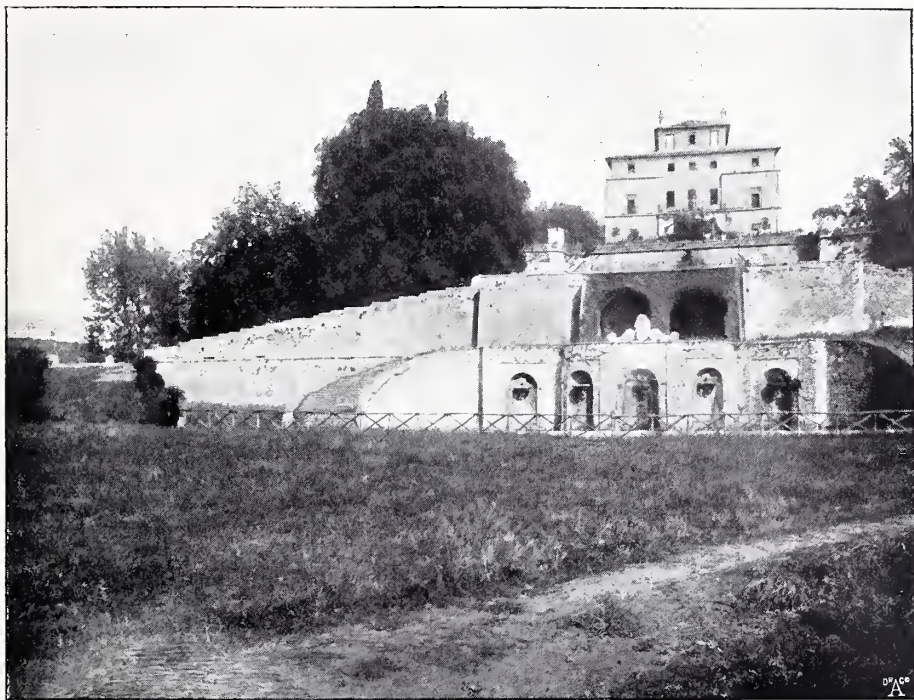
VILLA CATENA — PALAZZO DEL PRINCIPE.

dendola risponde: « Spero che potrò tenerla per un secolo ancora. » E, tra il tuonar de' cannoni, il suono delle campane e delle fanfare e le grida di giubilo del popolo, egli continua ad avanzarsi verso Villa Catena, la quale oggi appartiene al duca Leopoldo Torlonia.

Fu là che mi recai la scorsa primavera, partendo dalla villa dei conti di Tuscolo, la cui città venne distrutta dal terremoto, sì da non lasciare più vestigia di sè, a eccezione di una parte della antica sua cinta murata e della sua fontana che è ritenuta il più antico monumento del genere in tutta Europa. L'orgoglio de' signori di Tuscolo sdegnò Roma, la quale ne trasportò i ruderi sul Capitolino, tra le esultanze del popolo, che gridava: « Questa fu Tuscoli! » Al piede delle poche ruine rimaste, m'avanzai nella splendida mattinata primaverile verso l'antico Sabino del conte di Tuscolo, tra gli ulivi in fiore. Nulla vi ha di più attraente della vista di una lontana foresta d'ulivi fioriti! I fusti pallidamente argentati gittan fuori, tra le lucide foglie, i loro fiori delicati e bianchicci, in tale copia, che tutti i rami ne sono innondati.

Chi altraversi un uliveto fiorito, dopo un furioso acquazzone, susseguito dal brillar del sole, crede di passeggiare fra piante d'argento ricoperte di diamanti, dai quali, ad ogni spirar di vento, si stacca una polvere brillante.

Da quella via si scoprono tutte le sommità del territorio Tuscolano, insieme ai molti vigneti, che formano la speranza di quella popolazione.

Antiche ruine nelle foreste d'ulivi e nei vigneti; antiche ruine sulla strada maestra; antiche ruine su ogni collina! Quello che, a primo sguardo, sembra un terrazzo naturale, non è che una parte d'antico edificio, certo di gigantesche dimensioni, ricoperto di terra e di lussureggiante vegetazione. Bisogna dire: Qui non c'è un palmo di terreno che non sia nutrito d'antiche costruzioni. Ruine di ville, di templi, di tombe per ogni dove. Nelle muraglie che recingono ogni vigneto, sono incastrate antiche travature, antiche iscrizioni, antichi ornamenti. La via è bene spesso selciata coi rottami dell'arte antica. Anche qui dove lo straniero giunge di rado, v'è un capitolo di storia romana, anzi di storia universale, che sta scritto su questo suolo, nelle sue ruine, ne' suoi ruderi; poichè questo è il luogo dell'Agro Labicano d'un tempo. Sulle colline che ci stanno

VILLA CATENA — LA GRANDE CASCATA D'ACQUA.

dinnanzi, sorgeva l'antico Labicum, una fondazione dei Tuscolani, colla quale gli abitanti della nuova città combattevano insieme contro i Romani, per gli uccisi Tarquinii.

Conclusa la pace con Roma, Labicum, assediata da Coriolano, venne presa e distrutta.

Riedificata una seconda volta, fu conquistata di nuovo dal dittatore Servilio Prisco, che divise tutta la terra Labicana tra' suoi soldati. Ai tempi del Cristianesimo, Labicum era una delle prime diocesi di Roma.

Ad un tratto il nome sparì nella storia, ed all'antichissimo Labicum si sostituì subito il nuovo nome. Questo ha suono che rimbomba come tuono sull'Italia del medio evo, ed oggi ancora è pieno di maestosa armonia ed è *Colonna*. La piccola e misera cittaduccia di montagna, alla quale si giunge per la strada che non è più la Labicana, ch'era molto più bassa, è la culla di una delle più potenti e nello stesso tempo delle più nobili stirpi principesche italiane, la quale, per altro, non è ben noto se desse il nome al luogo, o, da questo, lo ricevesse.

Forse gli ultimi abitanti del vecchio Labicum, dimenticato completamente il prisco nome, avendo trovato tra le ruine che circondano quella campagna, una magnifica colonna, la eressero sulla loro piazza e ne diedero il nome alla loro città.

Storicamente, si sa che, nell'anno 1053, ebbe luogo il matrimonio di una vedova contessa di Palestrina con un Colonna; è la prima volta, credo io, che questo nome figura nella storia. Transitando per quella piccola città ed osservando le grandi e grigie ruine del vecchio palazzo Colonna, mi balenò l'idea che la duchessa Amalia Torlonia, la quale m'aspettava ospite a Villa Catena, ed è una delle più amabili, ad un tempo, ed una delle più colte principesse romane, discendesse, insieme a casa Colonna, dallo stesso ramo napoletano dei Principi di Stigliano.

Giunsi poi a Palestrina. Questa rinomata città mi stava dinanzi a mezz'altezza d'una roccia arida e grigia, colla cima coronata dalle ruine del villaggio di San Pietro, che prese il posto dell'antico Arz. Anche oggi è facile riconoscere nell'intera pianta della città i ruderi del tempio della Fortuna, che godeva nell'antichità di fama mondiale. Solide terrazze conducevano a questo tempio d'oracoli, famoso quanto quello di Delfo in Sicilia; e su questo monte dirupato s'adagia a terrazzi la Palestrina d'oggi.

Ove sorgeva il tempio della Fortuna s'innalza ora il palazzo Barberini, eretto appunto sulle stesse ruine del tempio. Sotto un cielo sì splendido e tra quelle attraenti alture, è facile immaginarsi l'abitazione misteriosa e fastosa della Sibilla e le legioni di pellegrini convolanti da quei miseri paesi a recarle vittime e doni, acciocchè ella invocasse per loro la felicità degli dei Consenti.

In quel tempio dorato dell'età pagana dovevano risuonare ben strane le cristiane melodie, quelle melodie di severa purezza e di ardente carattere ieratico, quali uscivano dallo spirito eletto di quel grande, che, prendendo nome dal luogo, fu detto Pier Luigi da Palestrina, perchè là appunto nato nel 1524.

IL DUCA DON LEOPOLDO TORLONIA.

La collina sulla quale oggi s'innalza Villa Colonna, segna il cominciare di quella seconda estesa campagna di Roma, la cui fertilità le procacciò il nome di *Campagna Felice.*

Essa si stende sopra una vasta pianura, che, da una parte, finisce colle boscose ultime colline dei monti Albani, e, dall'altra, cogli orridi monti Simbruini. Fin dove giunge lo sguardo, l'aperta campagna, che sembra un ridente giardino, s'allunga da mezzogiorno verso le Paludi Pontine, dove, a sinistra, viene chiusa dalle sempre più alte e scintillanti rocce dei monti dei Volsci. Anticamente tutta una tale contrada doveva essere consacrata a Cerere.

Mentre me ne andavo attraverso i campi ondeg-

gianti di spighe, scorgevo sempre a sinistra la grande e bianca casa che io ritenevo fosse Villa Catena. La campagna sembrava qui così piana, che non riuscivo a comprendere il come nessuna strada trasversale conducesse ai monti Sabini. Nullameno tirai di lungo, allontanandomi sempre più dalla mia meta.

Quella però ch'io ritenevo per una pianura era

Ad un certo punto, feci fermare la vettura per esaminare un'antica tomba scolpita nel tufo e imitante il portico d'un tempio etrusco, il cui ingresso era ostruito da tralci d'edera. Scostati que' tralci, mi trovai in una camera mortuaria antichissima, in perfetto stato di conservazione: il colombario però era vuoto, e, nel centro, ove una volta doveva certo

VILLA CATENA — IL VIALE.

invece tutta accidendata e rotta da crepacci. La collina bruna è coperta da densi boschi, di burroni che sostituiscono i giganteschi fossati di stile romano, dai quali la contrada assume quasi un'apparenza esotica. Campi fioriti si stendevano lungo la via; alta come una muraglia cresceva la selvatica ranella gialla, ed il ligustro, attorcigliato da azzurri verricelli, e dalla veccia violetta, da rose e caprifogli in quantità, che circondavano i campi, come un impenetrabile baluardo a variati colori.

essere stato eretto un sarcofago, trovavasi, scolpito in viva pietra, un altare cristiano.

Giudicando dall'esecuzione della croce, che era pure scolpita, la tomba doveva esser stata consacrata, nei più antichi tempi del Cristianesimo, quale santuario dell'incoronato figlio di Dio.

A una svolta della strada, ecco un luogo triste e selvaggio, un colle, da cui pare si stacchino le case, poste così a ridosso l'une delle altre, come se dovessero sostenersi a vicenda, per non preci-

pitare in fondo. È Zagarolo, forse la sede del vecchio e rinomato Gabio.

I Colonna fabbricarono il villaggio sulle ruine dell'antica città distrutta e come la costruirono allora, rimane anche oggidì; ogni cosa in Zagarolo sembra morta, ma l'impronta medioevale vi si trova mirabilmente mummificata. Alle case si sale dalla via per mezzo di scale scavate nella viva roccia; ma, come molti de' gradini sono completamente logori, gli abitanti devono arrampicarvisi come su piuoli.

Non mai, come là, vidi una porta e un palazzo comunale, ambidue composti dalla più stravagante accozzaglia di antiche colonne di travature, di ornamenti, di bassorilievi, di busti e di statue. Il palazzo ducale, invece, che oggi appartiene ai Rospigliosi, è una costruzione monumentale, davanti alla quale sono state collocate due vigorose antiche colonne di fosco granito, recanti il blasone dei Colonna. Belli sono pure i due giganteschi sarcofaghi che ornano il palazzo, ma è un peccato abbiano la base troppo ristretta e sproporzionata.

Il cardinale Marc'Antonio Colonna fu l'edificatore di sì imponente palazzo, dove tennero residenza Sisto V, Gregorio XV ed Innocenzo X, mentre Bonifacio VIII e Bonifacio IX, che odiavano i Colonna, gli mossero guerra tanto che, sotto Eugenio IV e Clemente VII, Zagarolo fu anche arso e rovinato.

Da qualunque parte si avanzi su questo suolo, il passeggero deve dire che cammina sopra il sepolcro di grandi avvenimenti.

Oltrepassato lentamente Zagarolo, scopersi la statua d'un Giove tonante col fulmine nella mano destra, e l'aquila al fianco; un busto di Minerva e due figure togate che meriterebbero di trovar posto in un Museo.

VILLA CATENA NELL'ANNO 1723.

Sotto al villaggio, la strada s'inoltra attraverso una gola, che è stata artisticamente tagliata nella roccia. È una lunga galleria dalle pareti lisce perpendicolari; lavoro grandioso, quando si pensa che appartiene all'antichità.

Il selciato delle strade antiche, si vede ovunque quasi eguale al moderno; al passaggio della gola, un antico ponte copre il profondo burrone. Questo varco è adatto, più che ogni altro luogo della campagna, a dare ricovero ai briganti. Pochi armati ba-

stano a sbarrare la strada, la fuga è impossibile; ed appunto perchè quel posto era assai temuto per attacchi improvvisi, vi si eresse una cappella, dedicandola alla Madre di Salvezza, con scritte sopra le significanti parole: *Ora pro nobis!...*

mano Ovidio Gallicano, il quale visse al tempo dell'Imperatore Costantino, e venne santificato per le sue cristiane virtù. Egli si mostrò grande nell'esercizio della carità, in particolar modo erigendo un Ospitale in Trastevere, al quale diede in ricordo il

QUADRO DEL SECOLO XVII, NELLA VILLA TORLONIA A FRASCATI.

Subito dopo, ancora sulle brune, aride rocce si incontra il villaggio di Gallicano, l'antico *Pedum* del quale Orazio dice:

Albi, nostrorum sermonum candide judex
Quid nunc te dicam facere in regione Pedana?

Il nome moderno deve derivare dal prefetto romano suo nome. I Rospigliosi sono principi di Gallicano. E là mi aspettava un leggero equipaggio che, con squisita gentilezza italiana, il duca Torlonia mi aveva spedito incontro, affinchè più presto potessi giungere a Villa Catena.

* * *

Subito dopo Gallicano, la contrada si fa selvaggia

e deserta e chiusa così entro una rozza valle alpina, che la grande e bianca casa veniva completamente sottratta al mio sguardo.

Da quella posizione io non potevo formarmi alcuna giusta idea del luogo; nelle vicinanze tutto era totalmente cambiato.

Scoscesi dorsi di rocce si innalzavano mentre si aprivano profondi burroni, grandi ed oscure foreste mi si stendevano dinanzi: cose, cioè, che, da lontano, io credevo conoscere, ma che allora mi riuscivano affatto nuove. A un tratto ecco Villa Catena.

La carrozza aveva frattanto raggiunto un'altura e la villa che mi veniva mostrata dal cocchiere non era punto la grande casa bianca e solitaria, quale l'avevo fin allora ritenuta; appresi soltanto allora che quella apparteneva ad altri e veniva chiamata Villa dei Cardinali.

Ora mi si spiegava dinanzi l'intera catena di costruzioni, di terrazze, di opere idrauliche, le distese di boschi e di prati, la concatenazione di bellezze architettoniche, e le attrattive del paesaggio, che valsero forse a dare il loro nome alla villa.

Seguendo il duca e la duchessa, ch'erano preceduti dal maggiordomo e dal custode, cominciai subito la visita del grandioso edificio, che in ogni sua parte, nella sua solitudine, come nella sua impronta selvaggia, derivata dalla alpestre natura che lo circonda, non trova l'eguale, neppure nell'istessa Italia. Giace su un lungo e stretto dorso di monte, completamente coperto di ulivi e di vigne, perfino nei burroni e nei crepacci delle antiche muraglie che, secondo l'uso romano de' prischi tempi, delimitavano il territorio.

Ad ogni passo si apriva allo sguardo un pano-

VILLA CATENA — L'INGRESSO.

rama nuovo, una serie di paesaggi grandiosi e severi: venivano quindi, un lungo viale di cipressi, un tratto di terreno erboso, larghi peristilii e terrazze adducenti ad un primo palazzo, la Villa Principe. Ed ivi, una grande vasca d'acqua, una cascata, leoni egizi scolpiti situati presso il muro e, al disopra, gradinate, altri cipressi e lauri. Finalmente, sotto gli alberi di un lungo viale ombreggiato, si arriva al terzo edificio: la Villa dei Papi propriamente detta.

Tutt' all' ingiro sono prati, boschetti e giardini, che formano, si direbbe, gli ultimi anelli della catena.

Il primitivo splendore di Villa Catena ora è scomparso, ma gli rimane pur sempre una delle sue più grandi attrattive, la sua giacitura selvaggia. Ritor-

VILLA CATENA — CIPRESSI NEL PARCO.

una seconda gradinata, un giardino di rose, e di nuovo fontane e bacini.

Ma ciò che altra volta era bello, stupendo palazzo principesco, oggi non è più che pittoresca ruina. Da una terza terrazza circondata da bellissimi alberi, si giunge al parco, formato da una foresta di grandi quercie fronzute, con altra cascata, che, passando di roccia in roccia, precipita in un artistico bacino largo quanto una peschiera.

Attraverso immense praterie si ascende ad un secondo palazzo: la Villa dei Cardinali, e, passando

narla al lustro suo antico non più sarebbe possibile, ancorchè il duca non paventasse le enormi spese che ne richiederebbe il ristauro.

E poi riedificata di nuovo a che gioverebbe?.... Per ridonare ad un tal luogo lo splendore e la vita festosa, senza cui il ricco quadro rimarrebbe incolore, bisognerebbe potessero rivivere gli antichi tempi.

In questa dolce Villa Catena, Papa Leone X fu ricevuto dai Conti, con quella pompa e quella munificenza, ch' erano, si può dire, un bisogno della stirpe Medicea. Torquato I Conti vi cercò il riposo

dalle gloriose imprese guerresche, a lato d'una delle più nobili figure muliebri del Rinascimento, Violante Farnese. Era egli incarnazione vera del suo tempo: prode capitano, principe gentile e munifico mecenate. Le lettere a lui dirette da Annibal Caro appartengono oggi alla letteratura classica. Interessante è, per noi tanto, una datata del 1563 nella quale è detto: « ...Meglio è in ogni caso restare a Villa Catena che allontanarsi da lei per scopo di caccia. Non è infatti la vostra Catena un' ammaliatrice, da cui è dolore lo staccarsi? Io v'assicuro, che sono completamente vincolato là co' miei pensieri, e m'immagino ad ogni ora nuove bellezze e nuovi piaceri; pensieri ed idee che dovrei invece rivolgere a' miei. Fate soltanto che sia messo in opera l'acquedotto! Le fontane, gli stagni, le cascate che sono progettate, il parco selvaggio, la raccolta di fagiani, le foreste, e tutte le necessarie disposizioni, sono cose abituali in questa Villa. Costà ci vorrebbero delle cose straordinarie. Il mulino a vento mi piace! Il continuo roteare delle umide pale, rinfrescherà l'aria che tanto annoia col suo calore, ed il rumore dell'acqua rallegrerà il popolo più della « Bella Francesca » che le campane suonano a distesa. »

Più tardi, il 26 aprile 1653, Innocenzo XIII fece la memorabile sua visita, da Casa Conti a Villa Catena, dove fu ricevuto dal fratello Lotario con tale pompa, che suscitò allora la più grande meraviglia, ed occupò la parte più elevata dell' edificio che ne conserva il ricordo e porta ancor oggi il nome di Villa del Papa. Suo fratello abitava la parte sottostante ed il seguito dei cardinali la parte più bassa.

Sopra il terrazzo della villa erano state erette sette cappelle, sostituenti in qualche guisa le sette basiliche che, a Roma, il Papa doveva visitare pregando.

Senza dubbio, anche Torquato II Conti dovette abitare Villa Catena, non però quale padrone, come avrebbe potuto, perchè, secondo il Lexicon (Lipsia 1730) volendo egli dedicarsi alla carriera ecclesiastica, sacrificò la sua predilezione per la militare, ed il diritto di primogenitura al fratellastro Appio. Nondimeno, gli fu poi concesso di recarsi al servizio della Spagna, dove, tra il 1616 e 1617, prese parte alla guerra contro Carlo Emanuele duca di Savoia, comandando una compagnia di fanti assegnatagli dal governatore di Milano. Finita quella guerra, egli entrò nell' esercito imperiale, col quale si distinse nella battaglia del Monte Bianco (8 novembre 1620) e nella presa di Pilsen (26 marzo 1621) e fu poi a Scalitz e a Neuchâtel sotto il comando del conte Buquoy. Di lui si ammira un ritratto nella Villa Conti a Frascati, ora Torlonia. È una figura slanciata, alta, imponente, volto tenue, pallido, nobile, con occhi dolci e melanconici, con lunghi e bruni

VILLA CATENA — CASINA DETTA DEL PAPA.

capelli ricciuti. Vestito riccamente, quasi fastosamente, colla corazza; ma senz'elmo e senza spada, sta sul punto di montare sul suo morello; ed accenna ancora una volta, colla destra stesa, a quelli che si lascia addietro, ed al suo grande e fregiato vessillo, come dicesse: che questo vi sia di guida!

Nel gruppo è il suo successore: Carlo Conti, un fanciullo, dai lineamenti infantili e simpatici, e sono le varie persone del seguito: ufficiali e familiari, tutti ritratti veri.

Notevole poi è un gruppo di tre cavalieri, che si tengono a destra presso la tenda, formato da un vecchio in corazza, montato su di un bianco cavallo, tra un trombettiere, che soffia nel suo strumento, e un guerriero di fiero aspetto con l' elmo piumato. Quel vecchio, dal viso dolce e simpatico, è il solo, si può dire, che guardi, con una specie di tenerezza, il capitano pronto a partire. Ma, per quanto il duca Torlonia abbia fatto indagini, non gli è riuscito di scuoprire chi quel ritratto potesse raffigurare. Ma, forse, più che un ritratto, non è che una pagina allegorica sintetizzante gli avi di Casa Conti.

Una vecchia tradizione della Casa stessa ci dà del quadro la seguente spiegazione. Il cadavere del valoroso conte Buquoy, caduto il 10 luglio 1621 a Neuchâtel, non potendo venir ricuperato da' suoi, rimase in mano nemica. Torquato Conti, suo intimo, non volendo separarsi dal morto, si portò volontariamente in esilio in Ungheria, lasciando il suo giovane fratellastro Carlo Conti, quale suo rappresentante al campo. E sarebbe appunto in un tale momento che il pittore avrebbe voluto rappresentare Torquato, non combattente, non come vincitore, ma in procinto di privarsi della propria libertà; in un momento di grandezza d' animo, per la quale l' eroe appare più glorioso e ad un tempo più umano. Nullameno, pure su un tale episodio, le indagini del duca Torlonia non sono riuscite a fare la luce.

Le successive notizie su Torquato Conti, duca di Guadagnola, e feld-maresciallo imperiale, si ricavano dall' archivio di Vienna. Nel 1622, egli prese parte alla conquista della fortezza di Glatz; e nel maggio dell'istess'anno alla battaglia presso Wimphen. Nel 1624 fu di guarnigione in Moravia, dove le proteste del cavaliere Cardinale principe Diedrichstein diedero motivo ad alcune lagnanze, ma nello stesso anno, il 20 ottobre, venne posto a capo di 500 archibugieri. Il 20 maggio 1625, gli fu conferito il titolo di Consigliere di guerra, e, poco tempo dopo, egli chiese a Papa Urbano VIII, ed ottenne, d'entrare al servizio della Chiesa, col grado di tenente generale maggiore.

* * *

Nella grande sala di Villa Catena si trovano

MONTE SANT'ANGELO.

quattordici vecchi ritratti, che rappresentano altrettanti Capi della Casa del Conte di Tuscolano. Vi sono facce angeliche e qualcuna demoniaca anche, come quella di colui che, bimbo ancora, fu papa e, sul trono del principe degli apostoli in età infantile, condusse la vita d' un demonio. Portò egli la tiara durante un decennio e morì abate del convento di Grottaferrata, se non in odore di santità, almeno da buon cristiano.

Nel vecchio quadro che ci mostra il ricevimento di Innocenzo VIII in Villa Catena, si scorge un'arida e scoscesa sommità di monte con vasta costruzione in forma di castello, sulla quale si elevano gli edifici della villa; ma veramente quel monte si trova a sinistra della disposizione principale della villa, sopra al palazzo del Cardinale: ed è il monte Sant'Angelo, che prima chiamavasi Santa Maria del Monte, col castello di Sant' Angelo, una chiesa dedicata a Maria, ed un piccolo Santuario consacrato all' Arcangelo Michele, col convento unito. Castello, chiesa, e monastero stanno in quel luogo, una volta molto popolato, da più d' un secolo in rovina.

La grigia arida cima della roccia colle sue tristi ruine, domina l'intero sottostante paesaggio di Villa Catena. L' occhio rimane sempre più attirato da quella vista, ma lo spirito è ancor più impressionato allorchè conosce la storia del monte, che porta il nome del valoroso arcangelo celeste. Su quel monte, proprio al sommo, si trovava uno de' principali conventi di fraticelli, ai quali nel medio evo il monte medesimo apparteneva. I fraticelli s' erano ribellati non solo all'Ordine dei « Minori Osservanti », ma più specialmente allo Spirito Santo della Chiesa Cristiana. In origine, solamente zelanti, entusiasti e fanatici, si mutarono in energumeni, ossessi ed indemoniati. Espulsi dal seno della Chiesa quali miscredenti, essi si costituirono una specie di statuto delle loro credenze; divietato loro di erigersi in fra-

ROVINE DI SANT'ANGELO.

terìa, formarono una setta, che aveva il suo vescovo, il suo santuario, chi reggeva le varie cariche e gli ordini, e, vivendo a seconda de' loro riti, come banditi e maledetti, acquistavano da ogni parte appassionati partigiani. I misteri di Artemisia e di Astarte erano un nulla in confronto delle loro cerimonie, nelle quali festeggiavano i demonî, la fratellanza infernale, dandosi a vere orgie sataniche. Poi si proclamarono assolti e liberi da ogni peccato, pieni di Spirito Santo, e dispensati da ogni penitenza, come pure dai Sacramenti.

La formazione di tale società non sarebbe proprio stata possibile in quel secolo prodigioso, se non avesse avuto per aiuto due potenti fattori: l'appoggio gagliardo dei Baroni, e l' esiglio dei Papi in Avignone.

Sul monte Sant' Angelo fioriva il dominio della terribile setta sotto la protezione di Stefano III Conti, il quale principe, colla moglie Giuliana, rinomata per la protezione concessa alla setta medesima, la visitava di notte sul monte, assisteva a' suoi misteri, e si confessava al suo vescovo, il terribile Fra Michele da Firenze. Nell' intera contrada, i fraticelli facevano proseliti, possedevano case e luoghi nascosti, ove tenevano le loro riunioni, al cui confronto la tregenda e la messa nera potevano sembrare cose da nulla.

Per un certo tempo, la metà degli abitanti della vicina Poli andava noverata tra i credenti fanatici, o « miscredenti »; ed anche oggi in Poli, nella piazza di San Pietro, si può vedere una casa del secolo XII mezzo diroccata, che colle sue potenti muraglie somiglia ad un castello baronale, nella quale abitava certo Nena, che venne processato per la sua partecipazione alla setta dei fraticelli, dal vescovo di Tivoli. Lo strano uomo lasciò per testamento alla setta quella sua casa, affinchè la setta potesse tenervi in seguito i suoi uffici divini.

Sotto Paolo II tutti i membri della diabolica comunità furono gettati nella prigione Capitolina, oppure esiliati e la loro chiesa, il convento ed i loro possessi dispersi.

Il protettore dei fraticelli, principe Stefano III, si lasciò pure ghermire dal Papa e sbattere in Castel Sant' Angelo. Il cadavere del loro vescovo Fra Michele, che era stato sepolto nascostamente in una chiesa di Poli, fu strappato dalla tomba, bruciato, e le sue ceneri disperse al vento. Alla popolazione della stessa Poli venne imposta dall' irritato Papa una severa penitenza, obbligandola a girare l'intero paese in processione ogni mercoledì delle Ceneri, mentre il Comune, il 16 agosto d' ogni anno, doveva mantenere dodici poveri; carichi che non cessarono se non nel 1886.

L' attuale possessore di Monte Sant' Angelo, il duca Torlonia, salì con me sul monte. La via continuava al di sopra della Villa dei Cardinali che, come la Villa del Principe, oggi è anch' essa una ruina. Ma la sua posizione è migliore, posta com'è sotto la punta del monte Sant' Angelo, sopra molli prati in declivio, di faccia alla foresta di quercie del parco, e a quella cascata che, naturale e rumoreggiante, si getta, dall'alta roccia di tufo, in un ampio bacino. Lo sguardo, quivi, abbraccia tutta la campagna romana dalla cupola di San Pietro al capo Circeo.

Ulivi e vigneti, campi di biade, orti e giardini circondano quelle rovine. D' improvviso ogni bellezza scompare e la salita continua sopra un terreno brullo e riarso. Nessuna via conduce in alto, neanche un sentiero da capre, tutto è squallore, non vi sono che cespugli e rovi. I nostri cavalli devono arrampicarsi come gregge; ma pochi passi ancora e la scena cambia, s' allarga il quadro del paesaggio e ricompare la prima magnificenza. Raggiungiamo infine il covo dei fraticelli, o per meglio dire quel tanto che ne rimane. Il luogo, circondato da solide mura, occupava tutta la sommità del monte e doveva essere di una considerevole estensione.

Riesce facile riconoscere il posto del castello e della chiesa di Santa Maria e di San Michele, alla quale era attiguo il convento. Quest' ultimo s' è conservato in modo sorprendente. Anche della chiesa

VILLA CATENA — LE CASE NUOVE — FATTORIE.

rimangono ruderi considerevoli: absidi ed archi da' quali emergono affreschi di spiriti maligni e di demonî. Vi si scorgono, inoltre, avanzi di statue pagane, e facce ascetiche di martiri cristiani. Scesi da cavallo, ci arrampicammo per un sentiero irto di cardi e di alte erbe, sino al convento; sotto di noi tutto taceva, come se la terra maledetta, abbandonata nonchè dagli uomini, lo fosse anche dagli uccelli e dalle lucertole. Da una apertura di finestra di una cella ancora ben conservata ci si presentò un panorama incantevole: la spiaggia di Terracina e di Ostia; Villa Catena ed il monte Sant' Angelo sembravano come una avanguardia della catena dei monti Sabini, che colle cime in forma di cono si innalzano unite verso il cielo. Dalla cima si scorgono da ogni parte i liberi pianori del monte; qua e là profondi burroni, foreste d'ulivi, boschi di castagne che li ombreggiano, e fra gli stretti loro spazi, come affondati in un verde abisso, due villaggi: Casape e Poli. Nulla di più separato dal mondo di quelle due borgatelle, che nel colore oscuro della pietra calcarea, divise una dall'altra dal brullo dorso della roccia, stanno in quella solitudine, come se un cattivo genio le avesse trasportate là da terre abitate.

STRADA PRINCIPALE DI POLI.

Anche questi due borghi hanno la loro storia. Casape fu fabbricata sulle ruine d'una villa di Gneo Domizio Corbulo e divenne più tardi proprietà dei Barberini; la qual famiglia porta, com'è noto, sul suo blasone l'ape, e l'attuale nome del luogo derivò dal nome latino di questo diligente insetto, in aggiunta all'antica « Casa Corbula ».

Anche sull'origine di Poli, le opinioni dei dotti sono molto disparate. Gli uni danno il nome di *Castrum Pauli* ad una villa stata fortificata da Lucio Emilio Paolo, altri dal grande Nibby, traggono che il luogo apparteneva una volta alla Basilica di San Paolo, sulla via che conduce ad Ostia.

Essa era senza dubbio alcuno nel tempo antico proprietà degli Anici, la cui rinomata famiglia discendeva dalla vicina Preneste.

Fu quindi nell'anno 992, che l'imperatore Ottone III investì uno Stefano del titolo di signore di Poli; e verso la metà del secolo XI appare per la prima volta nella storia della città, un certo Oddone, discendente da un ramo della già potente stirpe Tuscolana. Il primo Conti nominato signore di Poli, fu Riccardo, fratello d'Innocenzo III; la promozione di Poli a Ducato seguì sotto Paolo III, e continuò fino all'attuale Duca di Poli.

Scendendo dal monte Sant'Angelo, la borgatella veniva a trovarsi proprio a' miei piedi nella profondità dell'oscuro luogo, le cui case emergevano dalle rocce come un ammasso di scogli.

Anche questo angolo alpestre ha la sua storia corredata da sanguinosi avvenimenti, e raccolta in un volume dal canonico Giuseppe Cascioli.

Guardai in alto e vidi dinanzi a me le rigide asprezze del monte Guadagnolo, sulla cui cima sorge il villaggio omonimo, che è il punto più elevato della provincia di Roma, ed ha in prossimità il santuario di Sant'Eustacchio, che il celebre Mentorelli fabbricò su antiche ruine.

Il sentiero in basso verso Poli, che è l'unico adducente a Guadagnolo, assomiglia per ripidezza ad una scala scavata nelle rocce. Salendo per quel declivo, si raggiunge una spianata sassosa, dov'è la cappella sepolcrale della famiglia Torlonia, bel monumento a cupola del Vignola, rivolto verso la men-

zionata Poli. Anche qui trovasi una rocca, superbo palazzo baronale, per metà fortezza o castello e casa signorile, e per l'altra metà ruderi e ruine.

Il Duca, da Villa Catena, aveva avvertito per telefono il custode del nostro arrivo, quindi gran parte degli abitanti di Poli ci aspettava davanti al palazzo, circondando l'equipaggio ducale.

La graziosa principessa Amalia era venuta ad incontrarci, coll'istitutrice delle principessine, una giovane bavarese.

Nella vecchia casa dei Conti, oggi è insediato il Municipio, ma alcuni degli antichi e sfarzosi gabinetti furono dal Duca preservati da completa rovina.

Nella stanza d'ingresso si trovano due originali sedili di marmo per comodo della gente di servizio; lo scalone è dipinto a grotteschi molto graziosi; la ristretta corte è adorna d'affreschi della scuola di Giulio Romano, e di una fontana ricca di mosaici colorati. La meglio conservata è una sala dipinta dal valente ed operoso Zuccari, la quale reca sulle pareti un'intera galleria di ritratti della famiglia Conti.

Codesta potente famiglia poneva dominio in ogni luogo della campagna, assoggettava il popolo, gli succhiava denaro, regnava colla forza, non indietreggiava dinnanzi ad alcun delitto, ingrassava il terreno col sangue del contadino aggiogato al suo carro, riempiva i propri palazzi di artistiche bellezze, s'innalzava ai più alti onori, e glorificava così la propria vita macchiata col sangue.

Nel più remoto luogo del mondo, sopra una cima alpina, in una gola rocciosa, essa seppe attorniarsi di architetti, di scultori e pittori e, per loro mezzo, far sorgere vere meraviglie d'arte.

Quel che il Duca mi mostrò da ultimo nella sua Poli fu la cosa più importante. Egli aperse una cappella situata sulla piccola spianata davanti al palazzo; v'entrai e misi un grido di sorpresa.

I muri e la vôlta fatta a cupola sono tutti ornati dai migliori stucchi con ornamenti di grazia greca. Nel muro di mezzo e nei laterali sono antichi e preziosi mosaici: il ritratto d'un Papa, cioè la testa e parte del busto: altre figure sono ritratti di casa Conti, tolti dalla vecchia chiesa di San Pietro. Un mosaico ed un'effigie dell'apostolo Paolo, sono oggi conservati nella grotta Vaticana, e con questi sono i soli resti dell'abside della vecchia Basilica Costantina.

Il mosaico è un ritratto d'Innocenzo III nel punto che, essendo sicura la sua elezione, gli apparve sulla spalla una colomba; ed egli, in ricordo di quel

VILLA CATENA — CASCATA NEL PARCO.

meraviglioso avvenimento, pose la sua immagine nella tribuna della chiesa di San Pietro con una gran colomba sulla spalla.

Un secondo mosaico che si trovava nella facciata della vecchia Basilica, rappresenta Gregorio IX. Quando Clemente VIII e Paolo V lasciarono demolire la tribuna e la facciata del tanto apprezzato antico edificio, queste immagini furono tolte dal muro e date in dono al duca Lotario di Poli, che eresse per esse quel piccolo e ricco Santuario.

Mi resta ancora da dire una parola sull'attuale duca di Poli, Don Leopoldo Torlonia, il quale non è principe solamente di titolo, ma anche di modi e di cuore. Per le sue eminenti qualità, egli fu diverse volte deputato al Parlamento, scelto a Sindaco di Roma, presidente della Congregazione di Carità, ed attualmente occupa un posto d'onore nell'Ospedale dei Ciechi Margherita di Savoja. Dedicandosi a ogni maniera di studi, egli aspira alla gloria e alla prosperità della sua bella patria, non con illusorie fantasticherie, ma con la realtà ed il lavoro e sopratutto col lavoro del contadino. E di ciò egli offre luminoso esempio co' suoi agricoltori. Di fronte a que' luoghi selvaggi e sulla spiaggia del mare, non una zolla incolta. Egli fa coltivare i suoi campi, le sue vigne, i suoi uliveti con la cura più assidua. Il suo vino di Poli, il suo olio di Frascati non trovano gli eguali all'intorno, ed ora nella sua tenuta di Albano tenta pure la coltivazione del tabacco.

L'Italia potrebbe tanto più facilmente prosperare se avesse maggior numero d'uomini della tempra del padrone e signore di Villa Catena.

ENRICO BUTTI E IL MONUMENTO DI LEGNANO.

LO SCULTORE PROF. ENRICO BUTTI.

NEL 1879, all'esposizione annuale di belle arti nel palazzo di Brera, la folla si accalcava dinanzi ad una statua colossale di un angelo appoggiato leggermente a grandi massi, sui quali sorgeva una croce bassa, ma essa pure di dimensioni colossali.

Tutti sentivano ammirazione per quell'opera di arte grandiosa ed imponente, creazione che commoveva profondamente e dava un'alta e maestosa idea della tomba.

Il nome del suo giovane autore correva sulle labbra di tutti. Per molti riesciva nuovo: ma per molti altri era già noto: però anche per essi la nuova sua statua diventava una vera rivelazione.

Di fatti egli era già assai conosciuto, ma per un tutt'altro merito; era apprezzato quale uno scultore insuperabile nella virtuosità dello scalpello, nella minuta e fedele imitazione del vero, anche in ciò che v'ha di più arduo e difficile.

*
* *

Giovanetto era sceso dal natìo borgo di Viggiù presso Varese (ov'era nato nel 1847), e si era fatto accettare all'Accademia di Brera nella scuola d'ornato e di figura; intanto, ristretto di mezzi, si era allogato in uno studio di scultore, e lavorando il marmo cominciava a guadagnare qualche cosa. La sua valentìa nel maneggiare lo scalpello andava crescendo al punto che non tardava ad essere assunto negli studi del Magni, dello Zanoni e del Barzaghi, mentre continuava a frequentare le scuole di Brera che seguì fino alla modellazione dal nudo. Ma in questi studi di artisti valenti il nostro giovane artista non era utilizzato che in lavori di esecuzione, specialmente di decorazione. Per quanto la sua grande abilità gli procacciasse compensi non indifferenti, in lui palpitava l'anima ed il genio di un grande artista ed i guadagni non rappresentavano che il mezzo per poter studiare ed avviarsi all'arte. Fu allora che incominciò a diminuire le ore di lavoro rimunerato, anche ad interromperlo ad intervalli per studiare e lavorare per proprio conto; ed iniziò quella serie di opere che di già nel 1879 lo avevano reso notissimo: il *Raffaello*, l'*Eleonora d'Este*, la *Capricciosa*, la *Gaiezza*, il *Falconiere*, l'*Agiatezza perduta*.

Fra queste, avevano sollevato il plauso specialmente l'*Eleonora d'Este* e l'*Agiatezza perduta*. Anzi, a dir vero, la prima, che rappresentava la principessa estense nel carcere di Torquato Tasso, era stata giudicata nei modi i più opposti: chi l'aveva dichiarata una smorfia di decadenza, chi la diceva un capolavoro. Sta il fatto che l'opera era un miracolo di esecuzione minuziosa in tutti i particolari di un ricco abbigliamento; sta il fatto ancora che quell'eccesso di virtuosità, di finezza nella lavorazione del marmo, di accuratezza, nascondeva la

grazia e la sensibilità di quella bella figura e quasi la faceva apparire affettata. Ma sotto a quello sfarzo di scalpello, si sentiva non soltanto lo scultore provetto che sapeva a perfezione il suo mestiere, bensì anche la stoffa di un artista di valore.

Nell'*Agiatezza perduta* egli si era poi palesato romantico, aveva dimostrato che metteva la sua valentìa al servigio di idee sentimentali. In quella figura dolce, fina e patita della ragazza dodicenne, ancor vestita di abiti un dì signorili, ma già scalza e cogli zoccoli di legno, in quello sguardo come di chi, nelle presenti ristrettezze, ricorda malinconicamente l'agiatezza scomparsa, c'era un ricordo dello stile di Vincenzo Vela, anche lui sentimentale, anche lui esecutore impareggiabile, marmista per eccellenza.

* * *

Colla sua gran statua dell'angelo, detta l'*Evocazione*, il Butti aveva adunque spiccato un salto da leone nel campo dell'arte; d'un tratto aveva abbandonato i fronzoli e si era dato all'arte grande. Ma egli aveva pur sentito quanto lunga e difficile fosse la nuova via per la quale s'era diretto e non si cullava nel trionfo per quanto questo fosse suggellato dal premio Principe Umberto, che era appunto destinato all'opera più ragguardevole dell'esposizione.

Per un certo tempo continuò ad alternare periodi di lavoro negli studi degli altri scultori, raccogliendo alti compensi materiali, con lunghe settimane dedicate esclusivamente allo studio, nelle quali dava fondo ai compensi. Poi la sopravvenuta eredità di uno zio paterno, lui pure scultore stimato, gli veniva a dare i mezzi di non preoccuparsi per un certo numero di anni delle difficoltà dell'esistenza.

Le opere che egli eseguì in quel tempo non si conservano più: erano degli studi pazienti di modellazione dal vero, della plasmatura del nudo, dell'anatomia, della composizione. Alcuni lavori, come il gruppo di *Alcibiade e Timandra*, come quello dell'episodio dell'*Inondazione*, non escirono mai dal suo cantiere; egli li aveva fatti per lo studio, e non li aveva neppur condotti a termine e li aveva distrutti senz'altro: e dire che quello di *Alcibiade* gli aveva costato tre anni interi di lavoro! Quello *Crux, ave spes unica*, che il Chirtani molto bene aveva detto un quadro dello Spagnoletto tradotto in scultura, esposto a Brera nel 1882, poi riportato nel cantiere di via Montebello, ve lo vidi ancora pochi anni sono: ora l'ha distrutto pure, nell'occasione che perseguitato dall'imposizione dell'agente delle tasse, preferì chiudere lo studio di Milano, e lavorare in un prato all'aperto, lungi da Milano, nel paese natìo.

E. BUTTI — « SUL CAMPO DI BATTAGLIA » — BASSORILIEVO DELLA FRONTE POSTERIORE DEL MONUMENTO DI LEGNANO.

« Ne ho fatto della *fondamenta* per altre statue », mi rispondeva egli sorridendo mesi sono, quando ne chiedevo conto. Egli non se ne preoccupava più, anzi l'aveva fatto per studiare, dopo gli dava fastidio. Non ho mai sentito un artista criticare le proprie opere come il Butti.

* * *

Le sue creazioni successive sono tutte una marcia poderosa verso lo stile largo e maestoso, basato sullo studio severo della forma del corpo umano.

Nel 1885 ha scoperto al cimitero monumentale, poco lungi dal suo angelo dell'*Evocazione*, la tomba della famiglia Borghi, in cui dorme il letterato e critico d' arte Carletto Borghi, e sulla quale ha posto a sedere il Tempo, i gomiti appoggiati al coperchio del sepolcro bisantino, facendo sostegno colle mani al capo meditabondo e ripiegando le grandi ali scarne. Nel concetto c'è tutto un pensiero profondo e mistico del potere del tempo che schiude e chiude la vita, sprigiona e imprigiona gli ingegni ed egli eterno resiste, ma ammutolisce nel malinconico pensiero dell'eterna sua possanza.

L'anno successivo terminava di già un altro monumento funerario nello stesso gran cimitero di sano altre due sue opere: il *Minatore* (1888) e la figura per la tomba Casati (1891). Quest' ultima è composta di una giovane donna appena spirata, giacente sul letto di morte, e dietro, in un gran disco, appare la coorte di angioli che scende dal cielo a riceverne l'anima. Il soggetto del *Minatore* gli fu dato da un ricco italiano, memore della sua origine, del principio della propria attività in America, ove si formò una cospicua sostanza. Il minatore, spossato, affranto e sconfortato, si è lasciato cadere seduto sulla carriola; ai suoi piedi giace il piccone. Nudo dalla cintola in su, le braccia abbandonate, la testa cadente sul petto; non conserva che nello sguardo un lampo di speranza,

E. BUTTI — « IL RITORNO DEL CARROCCIO » — BASSORILIEVO DEL FIANCO DESTRO DEL MONUMENTO DI LEGNANO.

Milano e non meno grandioso nel concetto e nella mole. È collocato nel primo porticato, su nel primo piano e fu ordinato dalla famiglia Galbiati. Il soggetto è Cristo che redime lo schiavo — *fratres sumus:* figure colossali colme di profonda espressione, che risaltano sul fondo di prospettiva del tempio di Gerusalemme. Qui il Butti aveva pur dinanzi una grande difficoltà: lo spazio alto e stretto di una nicchia isolata; colla sua composizione imponente, collo sfondo, ha trovato il taglio della nicchia, ha superato da maestro il problema.

Nella tomba della famiglia Guerrini il dolore è sotto le sembianze di una donna bella e giovane caduta affranta ai piedi della croce, la quale all' insaputa dello stesso artista, è riescita di forme classiche; in lui si è venuto destando sempre più vivo e intenso il culto per le forme sintetiche e grandiosamente plastiche. Lo stesso indirizzo palesano

pensando alla patria lontana e forse fu quell'istante di fede e di coraggio che l'ha salvato e l'ha spinto all'energia ed alla costanza. Il torso e le braccia sono modellati con tale vigore, c'è un tale equilibrio delle facoltà del Butti di larghezza delle forme e di precisione della esecuzione verista, che si comprende l' entusiasmo che l' opera aveva destato in Ercole Rosa e le premiazioni che ne ottenne all' estero. La ripetizione in bronzo fu poi dall' artista donata al Municipio di Milano ed oggi è esposta in Castello.

Tennero dietro nel 1892 la statua di Giuseppe Sirtori, erettasi nel giardino pubblico; poi la tomba dei coniugi Caglio, nella quale il Butti ritorna al romantico, nel sentimento s'intende, non già nello stile, ed il crocifisso (1894) per la tomba a Vincenzo Tantardini, opera piena di soave espressione di alta divinità. Ma ben più soave e delicata an-

cora è la sua *preghiera* per la tomba Cremascoli, statua in bronzo di grande semplicità e castigatezza, che rispecchia l'antica preoccupazione dei fiorentini del rinascimento per il vero, puro ed ingenuo.

E. BUTTI — IL MONUMENTO COMMEMORATIVO DELLA BATTAGLIA DI LEGNANO — (FRONTE).

* * *

In questi ultimi cinque anni si può dire che il Butti non ha atteso che all' insegnamento (all' Accademia di Brera dov' è professore di scultura) ed alla sua grande opera il *Monumento di Legnano.*

Scelto dal Comitato per l' erezione in Legnano del monumento commemorativo della celebre battaglia del 29 maggio dell' anno 1176, in cui i comuni lombardi vinsero e fugarono l'imperatore Federico Barbarossa, egli ideò un guerriero della compagnia della morte, esultante per la vittoria, e dietro a lui l'alta torre simbolica della forza ed energia incrollabile dei comuni lombardi; e mentre sotto, attorno al gran basamento, volle svolgere episodi della battaglia, in alto, attorno al vertice della torre, sognò tutta la ridda delle vittorie e dei genii della patria indipendenza.

Cominciò dal creare in piccole proporzioni, poco più d'un metro e mezzo, la figura principale, il mi-

lite lombardo: e questo creò di getto e rimase immutabile nel concetto e nell'azione nel successivo svolgimento dell'opera sua. Lo modellò difatti subito dopo a grandezza naturale, in un angolo dello studio ove c' era appena posto per lui, l' opera e il modello, mentre in tutto lo spazio circostante stavan gli alunni ed i loro modelli. Il sogno del ritorno all'usanza antica dello studio del maestro in comunanza cogli allievi veniva adunque realizzato tranquillamente, senza rumori, senza pose, dall'insigne artista e maestro.

Il nostro artista si rassegnò malinconico e muto all'impero delle circostanze e della forza maggiore: comprese che il suo sogno era troppo bello, ma non si lasciò accasciare: cercò conforto nel perfezionare l'opera sua, nell'eseguirla in grandezza monumentale, e sopratutto nel creare i due grandi altirilievi del basamento.

Era dunque venuto il momento di tirare in grande la figura simbolica dell'eroismo lombardo contro la prepotenza del Barbarossa. Il Butti comprese la necessità di compiere l'opera sua in condizioni che

E. BUTTI — IL MONUMENTO COMMEMORATIVO DELLA BATTAGLIA DI LEGNANO — (FIANCO DESTRO).

All'esposizione triennale dell'Accademia di Brera, nel 1897, l'opera fu universalmente ammirata ed ebbe uno dei tre premi Principe Umberto. Mi rammento che allora stampai che questa figura magnifica avrebbe potuto bastare a formare il monumento della vittoria di Legnano: e, per singolar coincidenza, poche settimane dopo il Butti riceveva una lettera del Comitato, che messe in tavola, come si suol dire, le condizioni finanziarie dell' impresa, confessava mancargli i fondi per la esecuzione di tutto intero il progetto del monumento e dinanzi al plauso generale si sentiva forte abbastanza da limitarsi alla gran figura eroica del milite della compagnia della morte.

gli consentissero sin da principio di tener conto del risultato definitivo, cioè dell'effetto del monumento posto in opera all'aperto e nel suo ambiente. Affittò un prato vasto ed isolato lassù in Viggiù, nel suo paese natìo, ov'egli ha la casetta antica lasciatagli dallo zio, ove passa le sue vacanze ed ove accorre ogni volta che sente bisogno di pace dell'animo e di raccoglimento del pensiero. Chi conosce Viggiù, grosso comune di montagna, che, a guisa di anfiteatro, sorge su di un alto e vasto altipiano, domina tutta la vallata da Varese a Porto Ceresio e tutto il braccio occidentale del lago di Lugano, converrà che in quel paesaggio grandioso, severo, con quella vista spaziosa quasi infinita, con quel-

l'aere puro e vivificante, sotto quel cielo calmo e sorridente, l'anima dell'artista si sollevi a pensieri alti, grandiosi e vigorosi.

In quella prateria, Enrico Butti chiamò a sè alcuni dei suoi migliori e più cari allievi e li mise all'opera. Egli se ne rimaneva al basso in distanza e a loro, che stavan sui ponti attorno al principiato colosso, ordinava di modellar di qua, modellar di là; qui abbassate; qui date rilievo; qui spianate largamente, togliete quel particolare, rendete più semplice la massa. E l'opera sorse lentamente come per incantesimo e non fu un materiale quadruplo ingrandimento della figura già grande al vero premiata alla triennale; pur conservando intatto il concetto, il tipo, l'azione, tutto l'assieme, riescì cosa del tutto nuova. Riescì di forme assai più nutrite, assai più voluminose ed intanto di ben maggior grandiosità e semplicità di masse. E la stessa azione l'artista, per così dire, attutì, rese meno veemente nelle linee, ma assai più intensa nell'effetto del pensiero, del trionfo, che anima tutto intero l'eroe rappresentato.

Poi fu la volta dei due bassorilievi che egli aveva lentamente immaginato nella mente sua, ma che nessuno conosceva ancora: di getto modellò le due composizioni che col pensiero aveva già create; poi le ridusse in cera e, con infinita pazienza e fatica indomabile, condusse innanzi il lavoro di ritocco. La creazione di opere complesse, nelle quali, sopratutto, il bassorilievo formi parte integrante dell'opera e concorra a svolgerla e completarla, da molti anni preoccupava già la mente dell'autore. La tomba Casati, poi successivamente il monumento a Giuseppe Sirtori — per non citare che due soli esempi fra i più salienti — segnano il progresso, l'elaborazione di questo concetto, che ora giunge a manifestazione concreta nel monumento di Legnano.

Il monumento è finalmente a posto e viene inaugurato il giorno 29 di questo mese di giugno.

Nonostante la grandezza di 4 metri della sola figura, l'altezza di metri 1,60 dei due bassirilievi (uno lungo 5 metri, l'altro 3), pure il monumento in altezza totale non raggiunge che i 9 metri. Enrico Butti è contrario a spingere a grande altezza i monumenti; ritiene che convenga lasciarli visibili anche a breve distanza senza fatica e sforzo, ed in ciò si appella ai monumenti antichi, alle stesse statue equestri romane, che avevano un piedistallo molto basso.

Egli poi tende ad aiutare l'occhio nel seguire il sorgere del monumento, ed a dare a questo uno sviluppo grandioso ed imponente. Due vaste masse piramidali a dolce pendìo si sviluppano perciò l'una sopra l'altra e portano il grosso blocco di granito grigio di Biella che accoglie l'epigrafe ed i due bassirilievi e forma il sostegno della gran figura eroica. La cancellata, che gira tutt'attorno la massa piramidale inferiore, misura 12 metri in ciascuno dei quattro lati.

La gran figura, oramai non soltanto più storica, ma altresì leggendaria, che simbolizza in un gregario della compagnia della morte l'eroismo patriottico del popolo lombardo nel 1176, non è rappresentata nell'atto del combattimento, nella pugna sanguinaria, bensì nell'esultanza della vittoria: il nemico è vinto, l'oppressore è in fuga; *milanesi, lombardi, sorgete a libertà, ad indipendenza, a vita rigogliosa e prospera.* Così par che gridi l'eroe, brandendo la pesante spada tutta a denti e maccature per le stoccate assestate, ma che egli non impugna più per ammazzare, bensì soltanto per inneggiare alla libertà ed alla vita.

Il blocco di granito che serve di base alla statua, sul dinanzi figura due portoni, le cui linee ricordano appunto quelli di Porta Nuova da cui erano esciti i milanesi col loro carroccio ed i trecento della compagnia della morte per recarsi a combattere a Legnano.

Alcune palme di bronzo deposte sul piano inclinato conducono al fianco destro, dove abbiamo il ritorno dei milanesi dopo la battaglia, preceduti dal carroccio tirato lentamente dai buoi. Sull'altare sventola il vessillo ed il sacerdote canta inni di ringraziamento a Dio. Ricordiamo la graziosa leggenda delle colombe della cascina di San Bernardino presso Legnano, che dopo la battaglia, volando a distesa, vennero a posarsi sulle antenne del carroccio.

Il bassorilievo continua a svolgersi a tergo del monumento e presenta l'episodio dei morenti e dei feriti soccorsi sul campo di battaglia da alcuni monaci, mentre in lontananza sfilano le schiere lombarde.

L'ultimo lato infine porta incise a lettere d'oro, nello stile di quelle della celebre lapide dei Consoli, di Porta Romana, l'epigrafe dettata dal professor Ippolito Pederzolli ed il nome delle ventitre città della lega lombarda:

Alessandria		
Asti	*Dove*	Novara
Bergamo	*il 29 Maggio MCLXXVI*	Padova
Bologna	*la lega di poche città*	Parma
Brescia	*rivendicò*	Piacenza
Como	*contro la maestà dell'impero*	Rimini
Cremona	*la libertà del comune*	Tortona
Ferrara	*L'Italia*	Treviso
Lodi	*a perenne ricordanza*	Venezia
Mantova	*eresse*	Vercelli
Milano	*il 29 Giugno MDCCCC*	Verona
Modena		Vicenza

Così di un monumento che avrebbe potuto risuonar ancora obbrobrio, vendetta verso lo straniero, l'animo alto, sublime e ad un tempo dolce e buono dell'artista lombardo non ha fatto che un simbolo di redenzione, di gloria, di patriottismo. L'insigne capolavoro rifulge di luce ancor più bella e luminosa.

GIULIO CAROTTI.

MISCELLANEA.

ESPOSIZIONI E CONCORSI.

La Città di Venezia ha bandito la sua IV Esposizione internazionale d'Arte per l'anno venturo, dal 22 aprile al 31 ottobre.

L'Amministrazione comunale persiste nel concetto di accogliere liberalmente in queste mostre le manifestazioni più originali del genio forestiero; ma intende nel tempo stesso che il genio italiano possa esservi rappresentato in tutta la varietà delle sue tendenze e delle sue forme.

Essa ha pertanto autorizzato la Presidenza a prendere le seguenti deliberazioni: — *Le opere italiane saranno disposte in gruppi regionali; — Sarà determinato il limite massimo di spazio disponibile per ogni gruppo; — Le opere delle varie regioni verranno scelte da giurie, composte di membri nominati parte dagli artisti esponenti, parte dalla Presidenza dell'Esposizione; — Il mandato delle giurie sarà disciplinato da apposite norme regolamentari; — Nei singoli gruppi la Presidenza potrà ammettere qualche opera già nota, purchè di valore eccezionale e non mai esposta nella città di Venezia.*

IN BIBLIOTECA.

Pompeo Molmenti — *Antonio Fogazzaro, la sua vita e le sue opere*, con acqueforti e la bibliografia del Fogazzaro compilata da *Sebastiano Rumor* — Milano, U. Hoepli. — Nessuno studio più sincero, più completo di questo; nessuno studio, dal quale la simpatica e rispettabile figura dello illustre romanziere e poeta vicentino salti fuori altrettanto viva e palpitante. Il chiaro Molmenti ne ha saputo penetrare sì bene e sì addentro il carattere intimo, che, da questo prezioso suo volume, l'opera letteraria del Fogazzaro appare nitida e nitidamente esplicata ne' suoi concetti informatori. Nel tributare i dovuti elogi a questo nuovo lavoro dell'operosissimo Molmenti, noi siamo lieti di annunciare che l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, editore dell'*Emporium*, sta preparando una edizione riccamente illustrata della importantissima opera di lui *La vita privata di Venezia*, ch'egli, per la edizione stessa, rivede completamente e rifà in gran parte per renderla meglio rispondente a più recenti studi storici.

Caterina Pigorini-Beri — *Santa Caterina da Siena* — Firenze, G. Barbèra. — Questo studio biografico, che fa parte del *Pantheon*: *Vite d'illustri italiani e stranieri* edito dal Barbèra, è novella prova del forte e virile ingegno della egregia scrittrice parmigiana, la quale ha per caratteristica di non conoscere ostacoli e di abbracciare, nel campo letterario, i più disparati soggetti e saperli tutti trattare con pari competenza e valore.

Ferdinando Martini — *Simpatie* — Firenze, R. Bemporad e Figlio. — Il chiaro Autore le chiama: *Studi e ricordi*. Questi riguardano in particolar modo Giuseppe Giusti, che è considerato come studente, come deputato e nelle sue *Memorie*; Niccolò Puccini, Carlo Goldoni, Gherardi Del Testa, la profezia di Cazotte, Montanelli e Luigi Ferrari, e sono scritti come Martini sa scrivere e ricchi di argute osservazioni e di spirito d'ottima lega.

Neera — *Il Secolo galante* — Firenze, G. Barbèra. — Sotto questo titolo, l'egregia signora Nane Zuccari-Radius ha raccolto una serie di studi su varie donne francesi del secolo XVIII, alcuni de' quali vennero già pubblicati in questo nostro *Emporium*, come dire: Madamigella Aïssé, Madamigella Lespinasse, la marchesa Du Deffant, la signora Geoffrin, la signora d'Epinay e la contessa d'Houdetôt, e la contessa di Genlis.

Club Alpino italiano (sezione di Bergamo) — *Prealpi bergamasche* — Milano, U. Hoepli. — E' la terza edizione rifatta di una Guida-itinerario delle Prealpi bergamasche, compresa la Valsassina e i passi alla Valtellina e alla Valcamonica, con prefazione del rimpianto prof. *A. Stoppani* e cenni geologici del prof. *T. Taramelli*, illustrata da 15 tavole, 2 carte geografiche ed una carta a profiio geologico.

A. Olivieri-Sangiacomo — *Gli schiavi bianchi*: meravigliose avventure di quattro italiani traverso all'Africa Equatoriale, illustrate da 22 disegni di C. Linzaghi — Genova, A. Donath, 1900.

Giuseppe Bindoni — *La topografia del romanzo « I Promessi Sposi »* — Parte II: *L'Esilio*, corredata di numerose tavole e illustrazioni — Milano, L. F. Cogliati, 1900.

Dott. Cesare Levi — *Letteratura drammatica* — Milano, U. Hoepli, 1900.

Renzo Ermes Ceschina — *Villa Erma e altre novelle* — Bologna, Libreria Universitaria, 1900.

Pietro Mastri — *L'arcobaleno*: rime — Bologna, N. Zanichelli, 1900.

Roberto Bracco — *Il diritto dell'amore ed altre novelle*, con prefazione dell'autore — Napoli, L. Pierro, 1900.

Antonio Vismara — *Lilian*: romanzo — Torino, G. Speirani e Figli, 1900.

— *Rime e sciolti*: per le nozze di Antonietta Can-

diani coll'avv. Riccardo Trabattoni — Milano, L. F. Cogliati, 1899.

Egidio Bellorini — *La storia dell'Arte Italiana nelle scuole secondarie e normali* — Cuneo, Fratelli Isoardi, 1900.

D. Melegari — *La Città forte:* Vol. I del Ciclo *Le Tre Capitali* — Firenze, G. Barbèra, 1900.

Carlo Pascal — *Studi sugli scrittori latini* (Ennio, Plauto, Cicerone, Livio, Orazio, Tibullo) — Torino, E. Loescher, 1900.

— *L'incendio di Roma e i primi cristiani* — Milano, Albrighi Segati e C., 1900.

Prof. G. B. Ceroni — *La famiglia nel R. Istituto Nazionale pei Sordomuti in Milano*: relazione del Rettore — Milano, Tip. S. Giuseppe, 1900.

— *Giuseppe Bagutti da Rovio*: prefazione e indice dell'opera « La prima vita del R. Istituto Nazionale pei Sordomuti in Milano » — Milano, Tip. S. Giuseppe, 1900.

Toga Rasa (Giovanni Saragat) — *Tribunali umoristici* — Torino, Roux e Viarengo, 1900.

Paolo Poletti — *La modernità di Dante* — Ravenna, Tip. Lit. Ravegnana, 1900.

A. Montagna — *La Fotosmaltografia applicata alla decorazione industriale delle ceramiche e dei vetri* — Milano, U. Hoepli, 1900.

Touring Club Ciclistico Italiano — *Annuario 1900* — Milano, Tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C.

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO — TESTA PAOLO, GERENTE RESPONSABILE